129





الموسيقا الأندلسية المغربية

● فنون الأداء

تأليف

عبد العزيز بن عبد الجليل

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

129

الموسيقا الأندلسية المغربية

تأليف

عبد العزيز بن عبد الجليل



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

مدخل

الموسيقا الاندلسية

يبدو أن الموسيقا الأندلسية، التي أقتبست مصطلحاتها من المعجم العربي بالمشرق، لم تحفظ لكل تلك المصطلحات مدلولاتها الأصلية. فلقد تغيرت مع مرور الزمن ونتيجة التفاعل الحضاري. ولعل خير مثال على ذلك أنه إذا كان لفظ العراق يدل على ربع المسافة في الموسيقا الشرقية فليس حتما في الموسيقا الأندلسية أن يوجد الربع حينما تبنى الألحان من مقام عراق العرب أو عراق العجم اللذين هما من الطبوع المستعملة في النوبات الإحدى عشرة المتداولة في الموسيقا الأندلسية بالمغرب. ويؤكد هذه النظرية ما أورده علي درويش- أحد أعلام الموسيقا في سوريا-1884- 1952- في مخطوطته «النظريات الحقيقية» حيث قال: إن درجة العراق عندنا-يعني العرب في الشرق-قريبة من 3/4 الطبقة على وجه التقريب [1].

وقد ألمح إبراهيم التادلي في مقدمة كتابه «أغاني السيقا» إلى هذه الحقيقة، فقال في صدد كلامه عن الكتب المؤلفة في الموسيقا: «إن كتب الأقدمين في الموسيقا عارية عن أصطلاحها وقانونها اليوم بالمغرب لعام 1302هـ وقبله بكثير، بل حدث فيه اليوم أصطلاحات وأسماء لقواعد لا

توجد في كتبهم، ولعلها حدثت زمان نفاق سوق الموسيقا بالأندلس خصوصا غرناطة، فهي المعدودة للموسيقى وآلاته من بيت بلاد الأندلس ومنه وصلت لفاس ونحوها من بلاد المغرب الأقصى كتطوان والعدوتين. وعلى اصطلاح فاس والعدوتين (سلا والرباط) ألف الفقيه الحايك القاسي كتابه في الموسيقا[2].

وليس لذلك من تأويل إلا أن يكون بعض الألوان والقوالب الموسيقية الشرقية قد تغيرت نتيجة اتصالها بتراث جنوب إسبانيا، وإن لم تتغير معها أسماؤها الأصلية. ولعل أبرزها يدل على تأثر الموسيقا الشرقية واصطباغها بالتراث الأندلسي الأصيل ما نلاحظه من خلو الموسيقا الأندلسية المتداولة في كل من المغرب والجزائر اليوم من ربع المسافة الذي يعد بحق أهم ما يميز الموسيقا الشرقية بما فيها الموسيقا الفارسية-مي نصف بيمول وسي نصف بيمول [3] فإن الموسيقا الأندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعي (الدياتونيك) الذي لانكاد نجده بكيفية ملازمة ودائمة إلا في الموسيقا الأوروبية.

ومن ثم نكاد نعلن أن الموسيقا الأندلسية وإن كانت من بقايا حضارة العرب وتراثهم المحفوظ في الشق الغربي من الوطن العربي، فإنها حملت معها عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب ألحانها ونظام تأليفها بطابع خاص هو وليد عملية امتزاج الموسيقا الشرقية والمغربية بالموسيقا الإسبانية القديمة.

ولست أتصور كيف يمكن أن يتم التعامل بين مذهبين أو بين مدرستين دون أن يكون كلاهما قد أثر في الآخر وتأثر به. لذلك يصعب علي أن أطمئن إلى الرأي القائل «إن الموسيقا الأندلسية لم تتأثر مطلقا بالجانب الإسباني، وإنما بالعكس أثرت في الموسيقا الكنسية مما لانزال نسمعه فيما يسمى الموسيقا الكريكورية» [4].

لقد بذلت الموسيقا العربية لأوروبا بسخاء منذ أن أستتب الأمر للعرب في الأندلس وصقلية وكريت، كما أفاضت على ما حولها من خصائصها وطبائعها وملامحها مما لا نزال نلمس أثره في موسيقا هذه البقاع، ولكن ذلك لم يحل دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها ثراء وجمالا.

ولقد كان من الطبيعي أن يفضي التعامل والتعايش بين أنماط الفن

الموسيقي إلى حصول التبادل بينها مهما تباينت معطياتها. وإن من أمثلة هذا التعامل ما عرفته الجزيرة العربية بعد فتح بلاد فارس والروم من ألوان موسيقية جديدة استحدثها الموسيقيون العرب والموالي معا في ظل الحكم الإسلامي.

وهكذا يستمع الغريض إلى غناء الرهبان في دير لهم فيستحسنه ويصوغ على منواله لحنا جديدا [5]، ويستحسن أهل مكة غناء العجم وقد أقبلوا على الكعبة يعبدون بناءها، فينطلق من بينهم ابن سريح بعوده الفارسي، ويضرب بألحانهم على الشعر العربي [6]. وهكذا أيضا يأخذ ابن محرز من حسن ما نغم الفرس والروم، فيمزج بعضها ببعض ويؤلف منها أغاني جديدة [7]

وإذا كنا نقبل بمبدأ التبادل الذي حصل في الشرق العربي على أثر الفتوحات العربية الممتدة في فارس والهند شرقا، وفي تركيا شمالا فما يمنعنا أن نقبل بالمبدأ نفسه في أرض الأندلس التي سكنها العرب وعاشوا بين قومها ثمانية قرون؟.

وإن لنا في زرياب مثلا حيا يؤكد ما نذهب إليه «فقد يسرت له الأقدار أن يتتلمذ على ألمع شخصية موسيقية في ملك الرشيد، ثم تكرمه الأقدار نفسها فتتيح له مغادرة بغداد إلى جنة العرب الجديدة في بلاد الأندلس، فإذا به يوازن ويقارن ويطلع على ألوان الجمال المغربي فيضيفها إلى ثقافته العربية الفارسية الممزوجة بعبقريته الفردية» [8]

ونحن اليوم تستهوينا صيحات الفلامنكو الإسباني. فإذا تساءلنا عن السبب في ذلك ألفينا الجواب عند الشاعر الإسباني الشهير فريد يريكو كارسيا لوركا (1899- 1936) حيث يقول: إن ميزات وخصائص الفلامنكو ذاتها نجدها في بعض الأغاني الأندلسية، وهي أغان مازالت تحتفظ بشبه كبير بالموسيقا التي تعرف الآن بالمغرب والجزائر وتونس بهذا الاسم المؤثر في قلب كل غرناطي عريق ألا وهو موسيقا غرناطة.

على أننا إذا كنا نقبل بمبدأ التعامل فلسنا نوافق-إلا بقدر محدود صاحب الرأي الذي يقول: «إن الموسيقا النظرية والتطبيقية التي أدخلها زرياب وابن فرناس إلى الأندلس كانت فارسية عربية، وبتوالي الأعوام أخذت أصول الموسيقا اليونانية والفيشاغورية تحل محلها. [9]

فلقد حافظت الموسيقا الأندلسية على طابعها العربي الأصيل، وظلت خاضعة للذوق الشرقي كما ظلت غير بعيدة عن طبيعة الأسلوب اللحني الذي يسود في التأليف العربي، وهي بعد ذلك لم تتحبس-بما تحتضنه من طبوع متعددة-في بوتقة الأسلوب الغربي الذي لا يخرج عن مقامين اثنين هما: الكبير والصغير، أو الماجور والمينور.

ومما يزيد في ترجيح مبدأ التبادل بين الموسيقا العربية وبين الأنماط الموسيقية التي كانت متداولة في الجزيرة الايبيرية قبل الفتح الإسلامي ما ذكره أحمد التيفاشي (580-651 هـ) في كتابه «متعة الأسماع في علم السماع «نقلا عن بعض أئمة الفن جاء فيه» وأن أهل الأندلس في القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى، وإما بطريقة حداة العرب، ولم يكن عندهم قانون يعتمدوت عليه إلى أن تأثلت الدولة الأموية. وكان ذلك زمن الحكم الربضي، فوفد عليه من المشرق ومن إفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية، فأخذ الناس عنهم، إلى أن وفد الإمام المقدم في هذا الشأن علي بن نافع الملقب بزرياب غلام إسحاق الموصلي على الأمير عبدالرحمن الأوسط، فجاء بما لم تعهده الأسماع، واتخذت طريقته مسلكا ونسي غيرها، إلى أن نشأ ابن ماجة الإمام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات، فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المشرق، واقترح طريقة لا توجد إلا في الأندلس مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها، ثم جاء بعده أبن جودي وابن الحمارة وغيرهما، فزادوا ألحانه تهذيبا واخترعوا ما قدروا عليه من الألحان المطربة، وكان خاتمة هذه الصناعة أبو الحسين بن الحاسب المرسي، فإنه أدرك فيها علما وعملا ما لم يدركه أحد. وله في الموسيقا كتاب كبير في جملة أسفار، وكل تلحين يسمع بالأندلس والمغرب من شعر متأخر فهو من صنعته» [10].

ولقد جاءت الموسيقا الأندلسية لتقيم الدليل الواضح على إمكانية تعاملها مع قواعد التأليف الغربي، وهو تعامل لم يفقدها ميزاتها العربية الأصلية على أنه فتح أمامها إمكانات جديدة أبرزها أنها أصبحت أكثر قابلية للتأليف الهرموني والتركيب البوليفوني من الألحان الشرقية الصرفة. وأحسب المستمع الحاذق قادرا على إدراك تلك الارتجالات الحرة التي ينساق معها بعض المنشدين، فيبدوا كأنهم قد حادوا عن اللحن المرسوم، إن هذه

الارتجالات التي يمارسها ذوو الحناجر القوية في نغمات صوتية حادة ليست إلا أصداء محاولات قديمة لأزدواجية اللحن في أبسط صوره البوليفونية.

ولقد أقدم بعض الأوروبيين ممن أقاموا طويلا في بلدان المغرب العربي وخصوا الموسيقا الأندلسية بالاهتمام والدراسة على محاولات جادة لصوغ بعض الألحان الأندلسية في شكل هرموني حديث. ومن بين هؤلاء السيد اليكسيس شوتار. A.Chottin الذي كان يشغل منصب مدير للمعهد الموسيقي بالرباط. فلقد عمد إلى صنائع من نوبة العشاق وأفرغها في قالب هرموني، وضمن ذلك مجموعته المعروفة تحت اسم «غناء الأرواح يا ذكرى بلد الانشراح»وما كان شوتان ليقدم على هذه المحاولة لولا اقتناعه وشعوره بقابلية الموسيقا الأندلسية للتعامل مع قواعد التأليف الغربي. غيرأن محاولته-على الرغم مما يطبعها من جدية-لم تلق نجاحا مذكورا. وأعتقد أن ذلك راجع في الدرجة الأولى إلى أن المؤلف أثقل اللحن الأصلي بكثير من المركبات التوافقية les accords والألحان الثانوية، وبذلك فقد اللحن إشراقته وضاع في وسط لجي صاخب من الأنغام، يضاف إلى ذلك أنه أضاع كل مميزات التعبير من زخرفة صوتية وزغردة في الأداء وتموجات في الغناء. وفي رأينا أن التوفيق بين هذه المحسنات الصوتية ومقتضيات التركيب اللحني يكاد يكون العرقلة الرئيسة في سبيل اخضاع الموسيقا الأندلسية لقوانين الكتابة الهرمونية. وفي رأي أيضا أن محاولات الهرمنة يجب أن تباشر بكثير من الحذر، بحيث لا تتنافى مع طبيعة الموسيقا الأندلسية والذوق المغربي.

الباب الأول
قضايا الموسيقا الاندلسية

١ أصول الموسيقا الأندلسية

تعتبر الموسيقا المسماة «الأندلسية» واحدة من الامتدادات والروافد التي تفرعت عن الموسيقا العربية بمفهومها العام، ويعتبر الحديث عنها بمثابة الحديث عن لون خاص ومعين من ألوان الموسيقا العربية، ومن ثم فمن الطبيعي أن ترتبط هذه الموسيقا بالأصول نفسها التي تلتقي عندها أصناف الموسيقا العربية عموما، وإن تكن قد تفردت بخصائص ومميزات أسهمت عوامل شتى في خلقها.

وكسائر الألوان والنماذج الموسيقية التي أبدعتها العبقرية العربية في ظل الانتشار الواسع للامة الإسلامية تعتبر هذه الموسيقا خلاصة امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية النابعة من طبيعة موسيقا العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس وهي العرب والبربر والقوط والصقالبة.

١- ونبدأ بالعنصر الأول فنجد أن الموسيقا العربية في أشكالها وقوالبها لعهد ما قبل الإسلام وعهد الفتوحات الإسلامية الأولى كانت تشكل خلاصة ما أنجبته الممارسة العملية في مجالات الغناء والتأليف والعزف بعد الانفتاح على المؤثرات الفارسية والهندية.

وقد انتقلت هذه الأشكال والقوالب الى المغرب والأندلس مع العرب الفاتحين لتحمل معها ملامح أصيلة لا تزال آثارها واضحة بينة حتى اليوم، وهي ملامح حفظت للموسيقا الأندلسية طابعها العربي بالرغم من استيطانها الجزيرة الايبرية عدة قرون جعلتها على الدوام خاضعة للذوق العربي، ويمكن اجمال الملامح المشرقية في الآتي:

من الوجهة اللحنية والمقامية:

- سيادة ظاهرة تعدد الطبوع على غرار واقع عموم الموسيقا العربية.
- العمل باللحن المنفرد ذي الخط المونودي.
- تسرب المقامات الشرقية كالحجاز والزوركند.

من وجهة الأداء:

سيادة الأداء الصوتي. فأكثر الألحان تؤدى مغناة من طرف الأفراد أو الجماعات، وفيها تتم الاستفادة إلى أقصى حد ممكن من الامكانات التي يمنحها الصوت البشري وخاصة في الانشادات الفردية.

في مجال التأليف:

وجود فقرات ذات طبيعة ارتجالية. ويظهر ذلك في:

- المثاليات التي-وإن كانت ألحانها أليوم محفوظة-تشكل ولا ريب بقايا أعمال ارتجالية لاشك في أنها كانت تقليدا متبعا في التمهيد للنوبات.
- الانشاد والمواويل والتقاسيم التي ترافقها. وهو تقليد لا يزال معمولا به.

في المجال المعجمي:

أخذت الموسيقا الأندلسية بالمصطلحات الشرقية سواء منها ذات المفهوم الفارسي أو العربي، ولكنها لم تحفظ لها مدلولاتها الاصيلة، ويبلغ عدد هذه المصطلحات في المعجم الأندلسي حوالي مائة مصطلح تشكل ربع المعجم الاندلسي تقريبا.

2- وإلى جانب هذه الملامح الموسيقية شرقية الأصل تعكس الموسيقا الأندلسية ملامح فنية ذات أصل بربري وإفريقي ساعد على خلقها الحضور

القوي والمستمر للعناصر البربرية بالأندلس. ذلك أنه من الخطأ الاعتقاد بأن المؤثرات العربية الشرقية كانت وحدها السائدة في الأنماط الثقافية الأندلسية، فلقد كان العنصران المغربي والافريقي من الكثافة بحيث استطاعا أن يرسما ملامحهما بوضوح على سائر الابداعات والانتاجات الفكرية منذ البداية.

وقد استمر توافد العناصر المغربية على الاندلس عبر عصورها الإسلامية، فبعد الجيش الكثيف الذي رافق طارق بن زياد في عملية الفتح والذي بلغ تعداده اثني عشر ألفا [1]، حطت ببلاد الاندلس جموع غفيرة أيام عبد الرحمن الداخل الذي استقدم برابرة المغرب لتعزيز جيوشه، وأيام المنصور بن أبي عامر الذي عزز بهم قيادات الناصر الأموي وجهازه الإداري والقضائي، ثم زاد حجم الوافدين تضخما مع الجنود في المعارك الكبرى كمعركة الزلاقة ووقعة الارك، وبالمقابل تعددت الهجرات المعاكسة نحو المغرب منذ القرن الثاني، ففي سنة 136 هـ أرغمت المجاعة الحادثة بالأندلس جموعا كثيرة من البربر على العودة إلى أوطانهم، وفي عهد الحكم الأموي نزحت حوالي أربعمائة أسرة أندلسية إلى فاس بعد موقعة الربض. وقد ساعدت هذه الحركة في اتجاهيها على تسرب كثير من المعارف والمعطيات الفكرية والفنية إلى العدوتين معا، ونتج من هذا التبادل تجاوب كان قمينا بخلق ثقافة متكاملة أسهم في استنباتها وتغذيتها رجال العدوتين. وهكذا يقوى احتمال أن تكون الموسيقا الاندلسية قد حملت بعض ملامح الموسيقا البربرية لعل أوضحها في واقع هذه الموسيقا اليوم:

- قيام بعض الألحان الأندلسية على السلم الخماسي. وهو وإن يكن قد تعرض لبعض التعديلات المحلية فقد ظل يمنح الألحان نكهة خاصة تذكر ولا ريب ببعض الأغاني الامازيغية بجنوب المغرب، كما تذكر بموسيقا دول افريقيا الغربية.

- تطعيم الموسيقا الأندلسية بأصناف شتى من الايقاعات.

- احتمال أن يكون لبعض النماذج الفنية الامازيغية أثر في تكوين قالب النوبة، مثل رقصات أحواش وحيدوس وما يرافقهما من غناء وعزف.

وقد برزت في أوساط الاسبان المسيحيين ظاهرة فنية قرابة القرن العاشر، من شأنها أن تثير بعض التساؤل عن مصدرها. ذلك أنه قامت

مجموعات موسيقية متجولة عرفت باسم الهستريون Histrion، وأخذت تتجول في البوادي والقرى تنقل الأخبار ونوادر القصص وتحكيها على نغمات العود والقانون، ويذكر مظهر هذه المجموعات الفنية بفرق أمذيازن وأملكازن وانشاذن الامازيغية الشهيرة، الأمر الذي يحمل على التساؤل عن احتمال أن تكون هذه المجموعات المستحدثة صورة منقولة عن البربر الفاتحين.

3- يأتي بعد العنصرين السابقين عنصر ثالث وهو التراث الموسيقي للشعوب التي سكنت واستوطنت الجزيرة الايبيرية قبل الفتح الاسلامي. فلقد تفاعل هذا التراث مع ألوان الموسيقا الوافدة إلى الجزيرة إثر الفتح الإسلامي، وحصل بين عناصرها تمازج شبيه بالتمازج الذي حصل في الشرق العربي بين النماذج الغنائية العربية الجاهلية وبين الموسيقا الفارسية اثر خضوعها للحكم العربي. ويستفاد من كلام التيفاشي سالف الذكر أن الفاتحين كانوا في البداية وخصوصا قبل انتقال زرياب إلى الديار الأندلسية يجارون أذواق الفئات الاجتماعية الشعبية، فيغنون ويلحنون أغانيهم على طريقة النصارى، وليس يعني ذلك سوى الغناء الذي انتشر في أوروبا عامة ومن ضمنها الجزيرة الايبيرية عندما فرضت الكنيسة المسيحية نفوذها وسلطانها على مظاهر الحياة فيها. وهو الأناشيد الغريغورية التي أصبحت في عهد البابا غريغويوس الاول أو الأكبر (590-604 م) أساس الموسيقا الكنسية الكاثوليكية.

وهكذا، وتحت عوامل الرغبة في الاندماج في المجتمع الجديد-وتلك من سمات سائر الفتوحات الإسلامية-وجد الفاتحون العرب والبربر أنفسهم منذ العهود الأولى للفتح مقبلين على استعمال السلالم والمقامات الموسيقية المحلية في غنائهم، وساعد الاستعمال المستمر على تمكين بعضها من الرسوخ في نظام الطبوع العربية والإفريقية والاندماج في سلكها، ثم أصبح نتاج ذلك كله على مدى العصور يشكل وحدة لا تتجزأ، ويبلور التعبير الصادق عن أذواق المتساكنين في الأندلس المسلمة. ونتيجة هذا التعامل في مجال السلالم، أصبح الجنس-أو التتراكورد-يشكل الخلية الأساسية لبناء الطبع الموسيقي ولتركيب الجملة اللحنية في الموسيقا الأندلسية. وبذلك غدا السلم عبارة عن حلقة متتابعة من الأجناس التي تربطها ارتكازات صوتية تحتل درجات معينة من السلم. ولقد كان من وجوه التفاعل بين الموسيقا

العربية والموسيقا القوطية بالاندلس لجوء المنشدين-في الصنائع الموسعة خاصة-إلى اشباع حروف لا يتبعها حرف مد، أو تجزئة الكلمة الواحدة إلى مقاطعها، بحيث ترجع هذه المقاطع مستقلة ومنفصلة عن بعضها، ويمكن ملاحظة ذلك في تصدرة بسيط رمل الماية «صلوا ياعباد» فإن كلمة «صلوا» وحدها تأتي حافلة بالشغل الذي يتخلل مقطعيها على نحو يبتعد بأدائها عن الأسلوب العربي، بحيث ينشد حرف الصاد المفتوح وحرف اللام الممدود ضما، كل منهما بمعزل عن الآخر، الأمر الذي يذكرنا بطريقة انشاد الصلوات الكنيسية. وقد لفتت هذه الظاهرة نظر العالم السبتي محمد بن الدراج المتوفى عام 693 هـ /1293م، فقال عنها في كتابه «الامتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع» وهو بصدد الكلام على حكم ضرب الدف (الطار): «ان كان الضرب على طريقة أهل الموسيقا بالتلحين، وتقطيع الحروف، وافساد وزن الشعر، والتمطيط قصد اللهو والطرب، وخروجا على مذاهب العرب، فهذا مما أختلف فيه العلماء» [2].

وقبل ابن الدراج أنكر إسحاق الموصلي على ابراهيم بن المهدي مذهبه في تمديد الحروف التي لا يتلوها اشباع عند غنائه، فقال لمحمد بن راشد الخناق: «أنطلق الى ابراهيم بن المهدي ثم قل له: أخبرني عن قولك: ذهبت من الدنيا وما ذهبت مني أي شيء كان معنى صنعتك فيه؟ وأنت تعلم أنه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه إلا أن تقول»ذهبتو«، فان قلت «ذهبت» ولم تمدها انقطع اللحن والشعر، وان مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط». فلما بلغ ذلك ابراهيم أبن المهدي قال للخناق: «هذا من كلام الجرمقاني ابن الزانية (يعني اسحاق) قل له عني: أنتم تصنعون هذا للصناعة، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث»، فلما بلغ جوابه اسحاق قال: «الجرمقاني والله أشبهنا بالجرامقة لغة، وهو الذي يقول «ذهبتو» [3] وفي هذا المعنى ورد عن أحد الفقهاء أنه قال: «المد في غير محله يحول الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر قد يسيء الدلالة. ومثال ذلك مد حرف الباء المفتوحة في اسم التفضيل من الأذان (أكبر)، فانه يجعل الكلمة بمعنى جمع «كبر» وهو الطبل. وفي هذا ما يفسد المعنى ويؤدي الى ارتكاب الحرام. ونعود إلى تصدرة بسيط رمل الماية التي كانت منطلق هذه التعقيبات، لنسجل أن عبد اللطيف بن منصور في مقدمة كتابه الذي حقق فيه كناش

الحايك اعتبر ظاهرتي التمديد والتقطيع تحريفا تسرب إلى طريقة أداء المنشدين للصنعة، نتيجة ما أصاب الموسيقا الأندلسية عموما من تقهقر في فترات الانحطاط والتأخر، كما تسرب من قبل إلى أوساط المادحين في فن السماع. ولذلك فهو يهيب بهؤلاء وأولئك إلى ركوب سبيل التبصر والحذر مما من شأنه أن يخل بالموسيقا المغربية [4].

ولعل من مظاهر التفاعل مع الموسيقا الإسبانية أيضا ما نلحظه في مجال الأداء الصوتي من ترديد مقاطع لا تحمل في مجملها أي معنى لغوي، مما نسميه عادة التراتين. وهي امتدادات لحنية غنائية تتجاوز حدود الكلمات في البيت المنظوم، يرددها المنشدون خلال أداء الصنعات المشغولة، على مقاطع وصيغ متواضع عليها من قبيل: يالالان-طيري طان طار لاطي-هانانا... ولعل لهذه «التراتين» صلة بالترديدات المتداولة في الأغاني الشعبية الأوروبية من نوع طرالالا، مصداقا لما ذكره البحاثة الكبير محمد الفاسي، وكأنما كان القصد من وراء ترجيعها ملء الفراغ الذي يحدثه طول الجمل اللحتية نفسها، أو هو تعبير عن التحرر من قيد الأشعار الموزونة والتي تتحكم بحورها وتفعيلاتها في اللحن وتفرض في العادة نهايته بنهاية كلمات البيت المنظوم، ثم تحولت إلى تقليد متبع. وفيما كان التعامل المباشر يجري على ساحة الأندلس بين الموسيقا العربية وألوان الموسيقا المحلية كان فلاسفة العرب ومفكروهم الأوائل يدرسون الموسيقا اليونانية القديمة وينقلون مصطلحاتها ونظرياتها إلى اللغة العربية، فظهرت كتب الكندي في النغم واللحن. وتلتها كتب ورسائل الفارابي وابن سينا، وهكذا جاءت المؤلفات لتمد بدورها جسرا آخر من جسور التعامل مع الثقافة الموسيقية اليونانية على المستوى النظري، وواكب ذلك التفاعل الذي كان يقع على صعيد الممارسة والتطبيق.

وهكذا فقد سبق العرب وأوروبا الحديثة إلى الكشف عن النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها وإغنائها بمعطيات شرقية محضة، ومن ثم فقد كانت الموسيقا العربية أقدر على الاستفادة من المعطيات اليونانية القديمة والغريغورية الوسيطة وأقدر على توجيه المسار الفني ببلاد الأندلس، بل على التأثير في الانتاج الأوروبي، كما هو شأن الأغاني الرومانية بإسبانيا وجنوب فرنسا، وكما هو شأن كثير من الأساليب التي تدخل اليوم في بنيات

الموسيقا الغربية، والتي ليست في واقعها سوى صيغ مباشرة أو غير مباشرة للموسيقا العربية. فإن التقارب الشكلي بين الطبوع اليونانية والأندلسية ظل بارزا على المستويين التطبيقي والعملي أكثر منه على المستوى النظري. ولا بد في هذا الصدد من الإشارة إلى أن مجرد الاستماع إلى نماذج لحنية من التراثين الاندلسي العربي والقوطي القديم قد يخلق لدى المستمع مشاعر وأحاسيس متقاربة تبعثها في نفسه طبيعة مقاماتها المتشابهة، ومن ثم فكثيرا ما يكون المستوى التطبيقي منطلقا أصلح وأنسب لاجراء المقارنة بين النوعين بغية استخلاص القواسم المشتركة بينهما، في حين يشوب التعقيد والغموض هذه المقارنة فيما لو حاولنا تطبيق النظرية اليونانية المجردة على واقع الطبوع الأندلسية، وذلك لعدة عوامل على رأسها الخلط الناتج من الفهم الخاطىء لدى نظريي العصر الوسيط للنظريات الإغريقية القديمة، وبالتالي تشعب التأويلات العلمية الحديثة لتلك النظريات واختلاف ضوابطها ومفاهيمها ما بين العهد الاغريقي والعهد الغريغوري وما تلاهما. فان المقام الليدي مثلا ينطلق من نغمة ضو عند اليونان ونغمة فا في العصر الوسيط. ولهذا فنحن أكثر اطمئنانا إلى القول إن التعايش الذي تم على أرض الاندلس أدى الى تمازج النماذج الموسيقية المحلية مع الموسيقا الوافدة إليها بما فيها العربية والبربرية والافريقية، وإن تلك النماذج المحلية ليست بدورها سوى خلاصة التمازج الذي ظل يحصل على أرض الجزيرة الايبرية طيلة قرون عديدة، وهو تمازج التقت فيه النظريات الإغريقية بالأناشيد الغريغورية وموسيقا الأنماط الشعبية للشعوب التي استوطنت الأندلس قبل حلول الفاتحين المسلمين بربوعها. ويبقى اللقاء بين الموسيقا العربية والموسيقا اليونانية منحصرا في المجال النظري، اضطلعت به الأوساط العلمية الفلسفية، ولكنه لم يكن يعبر دائما -وخصوصا في الأندلس- عن واقع الممارسة الفنية للموسيقا الأندلسية.

4- تلك إذا هي أبرز المعطيات الفنية التي تضافرت من أجل خلق وبلورة التراث الموسيقي العربي بالأندلس. على أن الساحة الفنية بهذه البلاد كانت تشهد بين الفينة والأخرى صنوفا ونماذج موسيقية أخرى، لعلها تكون قد طبعت الموسيقا الأندلسية ببعض السمات والملامح، وطعمتها بأساليب مستجدة في الأداء وألوان مستحدثة من التأليف.

وفي هذا السياق نشير إلى إحدى مشاهدات أبي بكر الطرطوشي المتوفى عام 520 هـ، سجلها في كتاب «الحوادث والبدع» [5]. فلقد تحدث هذا الفقيه عن اختصاص الصقالبة [6] بألحان موسيقية كانت شائعة في موسيقاهم الشعبية، اتخذوا لها أسماء خاصة منها اللحن «الصقلبي» «والرهب»، وهما-حسبما يستخلص من وصف الطرطوشي-أسلوبان متميزان في الغناء. ويعتبر الطرطوشي غناء الصقالبة على هذا النحو من البدع المنكرة التي أحدثوها في الأندلس المسلمة، وذلك لأنهم استعملوه في ترتيل القرآن الكريم، فإنهم استعملوا اللحن «الصقلبي» في قراءة قوله تعالى: «وإذ قيل إن وعد الله حق»، أخذوا «يرقصون في هذه الآية كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل، ويصفقون بأيديهم على إيقاع الأرجل، ويرجفون الأصوات بما يشبه تصفيق الأيدي ورقص الأرجل، كل ذلك على نغمات متوازنة»، كان هم قرأوا القرآن على «الرهب» نظروا إلى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح، كقوله تعالى: «إنما المسيح عيسى بن مريم»، وكقوله تعالى: «وإذ قال اللة يا عيسى بن مريم» فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة في «الكنائس».

وما نحسب أن هذا الغناء الصقلبي الذي استطاعت ألحانه أن تتسرب إلى حظيرة «التجويد» بقي بمعزل من أن يندمج مع غيره من الألوان الموسيقية السائدة بالبلاد، وخصوصا في القرن الخامس الهجري حينما أصبح الصقالبة يشكلون طبقة جديدة في المجتمع القرطبي تشبه في كثير من ظواهرها طبقة المماليك الأتراك في المشرق الإسلامي، وأصبح فيهم الأمناء وصاحب الشرطة، وصاحب الخيل، والحاكم، وقائد الجيش، ثم أصبح لهم دولة ذات نفوذ، وبرز فيهم العلماء والأدباء، كان من بينهم الأديب فاتن الصقلبي المتوفى عام 402 هـ، وأمير دانية، وجزر البليار مجاهد العامري الصقلبي المتوفى عام 436 هـ وهو صاحب كتاب في العروض، وحبيب الصقلبي مؤلف «كتاب الاستظهار والمغالبة على من أنكر فضائل الصقالبة»، والذي تضمن جملة من الشعر وقف منه ابن بسام في الذخيرة موقفه من الموشحات، لأن «شعرهم خارج عن شرطنا».

2 تطوير الموسيقا الأندلسية

وقف الناس من الموسيقا الأندلسية مواقف شتى، فمنهم من دعا إلى تطويرها وتجديدها بحجة أن تصبح مسايرة لمقتضيات عصرنا الحاضر، ومنهم من رأى غير ذلك فدعا إلى حمايتها وحفظها ورعايتها وابقائها في شكلها المألوف. فأما دعاة التطوير فإنهم ينطلقون من الفكرة القائلة إن الموسيقا التقليدية والشعبية المتوارثة تلعب دورا هاما في عملية تطوير موسيقا الشعوب (1)، ولذلك بات من المناسب أن توجه الدعوة إلى دراسة تراثنا الموسيقي عامة والأندلسي منه على وجه الخصوص، لا لمعرفة تاريخه فقط بل لإحيائه وتطويره (2)، غير أن الإقدام على خوض عملية من هذا القبيل يستلزم أن يكون العمل قائما على أسس علمية تنطبق على سائر البلاد العربية رغم الفروق القائمة بين هذه البلدان (3). ويعني ذلك بعبارة أوضح الخروج بالموسيقا التي تخضع لعملية التطوير من حدود الإقليمية الضيقة لتصبح انتاجا مستساغا في كل الأقطار العربية، كما يستلزم التطوير جمع التراث التقليدي وتسجيله، وإحصاء آلاته الموسيقية وأدواته المرتبطة به كالملابس وغيرها، وتلقين نماذج منتخبة منه للأطفال، والعناية بتعليم قواعده في

معاهد موسيقية مختصة، وتشجيع إقامة المهرجانات التقليدية في المواسم، وبذلك تكفل نشر ثقافة موسيقية صحيحة تعتمد على عنصر التأليف الموسيقي الذي يسير وفق أسس علمية بعيدة عن الارتجال والموهبة الفطرية، كما تعتمد على عنصر الأداء الموسيقي السليم وعنصر الاستماع الواعي[4].

وإذا جاز أن تنطبق فكرة كامل القدسي على الموسيقا الأندلسية باعتبار أنها تشكل جانبا مهما من الموسيقا العربية التقليدية عامة، ولونا من أبرز ألوان التراث المغربي خاصة فإن النظر في تطويرها وتجديدها سيصبح ولا ريب من القضايا التي ينبغي أن تأخذ الكثير من اهتمام الدارسين والمختصين، وذلك نظرا لما يكتنف هذا الموضوع من اختلاف في الرأي وتباين في النظر.

والحق الذي لا مراء فيه أن هذا التراث يتوفر على إمكانات للتعبير تستطيع النفاذ إلى نفوس المستمعين، وتقدر على تحريك أدق مشاعرهم، وهو إلى ذلك حافل بعناصر تكسبه الحيوية وقابلية التطور سواء في نظامه المقامي، أو في تسلسل حركاته أو تعاقب معزوفاته الآلية وصنعاته الغنائية أو تواتر ايقاعاته وموازينه.

وسنحاول فيما يلي الوقوف على محاولات التطوير التي أنجزت في هذه المجالات وفي غيرها.

مظاهر تطوير الموسيقا الأندلسية:

1 - استخدام الآلات الهوائية:

من مظاهر تطوير الموسيقا الأندلسية بالمغرب لجوء بعض الأجواق في السنوات الأخيرة الى استخدام آلات النفخ الهوائية المتداولة في الموسيقا الغربية كالساكسفون والكلارينيت، والترومبيت، بالإضافة الى آلة البيانو. وعلى رأس هذه الاجواق يقف جوق تطوان حاملا لواء التجديد والتطوير بدعوى الرغبة في توسيع آفاق العزف الآلي وخلق أصداء صوتية جديدة. ومن وراء هذه الظاهرة ترتفع أصوات بالتأييد، وأخرى صارخة بالمعارضة والتنديد، ولكل من هذه وتلك حجج تستند إليها في تدعيم ما تذهب اليه من النظر. فأما دعاة التجديد والتطوير فهم يرون أن جوق الموسيقا الأندلسية كان فيما مضى من العهود يحتضن إحدى وثلاثين آلة، وقد ضاع اليوم

ثلثاها [5]. فلاضير أذآ أن تطعم الأجواق الأندلسية من جديد بما قد يعوض هذا الخصاص الحادث. وهم يرون أيضا أن ادخال الآلات الغربية كالكلارينيت، والفلوت، والبيانو من شأنه أن يحول دون خطر تسرب «ربع النغمة» إلى الالحان الأندلسية، وهو أمر أصبح ولا شك يقلق المهتمين بها إلى درجة حادة. وهم بعد ذلك يرون أن الموسيقا الأندلسية قد استعادت شبابها وتكيفت مع الذوق السائد في عصرنا، وفرضت نفسها في أوساط الشباب خاصة، وأنها مدينة في ذلك كله للحيوية التي اكتسبتها بفضل استخدام الآلات الغربية [6].

وعلى الرغم من كون أجواق المغرب الشمالي هي أكثر الأجواق الأندلسية بالمغرب إقبالا على استخدام الآلات الغربية، إلا أنها ترفض استعمال البيانو الكهربائي لأنه يملأ الأسماع بخليط من الأنغام لا يرضاه الذوق العربي العام، كما ترفض استخدام «آلات النفخ القوية التي تطغى على الآلات الوترية» ولكنها مقابل ذلك تفسح صدرها «بالنسبة للبيانو العادي ولآلات النفخ العادية» [7].

وأما أصوات المعارضة فإن منها ما ينطلق من مبدء الحفاظ على الأصالة المغربية. ولذلك فهي ترى أنه «يلزم أن تبقى موسيقانا الأندلسية التي هي تراثنا الوطني محافظة على طابعها، وطريقة أدائها بالآلات التقليدية [8] كما ترى أن في ادخال الالات الغربية وما شاكل ذلك من أعمال أخرى كالهارموني ما يمسخ أصالة التراث الأندلسي وجماله. ويعني هذا بعبارة أخرى أن الذين يلجأون إلى استعمال هذه الآلات في الموسيقا الأندلسية انما «يفقرونها من حيث يحسبون اغناءها ... مع العلم أن هذه الآلات عاجزة عن إبراز الأبعاد الضرورية لهذه الموسيقى، الأمر الذي يكسوها رتابة مطلقة.. وأن التمادي في هذا السبيل لمن شأنه أن يفسد تذوق الشعب للموسيقا، ومن ثم سيصبح هذا الشعب ذات يوم عاجزا عن الاستماع إلى موسيقاه»[9].

ومع أن الاستاذ الطاهر عبده يرفض تعامل الموسيقا الأندلسية مع الآلات الغربية، فإنا نجده يدعو بحماس الى مسايرة التطورات التي عرفتها الموسيقا العالمية في مجال التركيب اللحني، ومواكبة القوالب الكلاسيكية العالمية. وهو يعتمد في دعواه على ما تحمله الموسيقا الأندلسية من خصائص فنية تتلاءم وقوانين التأليف العالمي، ويضرب لذلك الأمثلة، فيستوحي من

تتابع الصنائع في الميزان صورة للمتتابعات الراقصة (Suite de danses) التي تشكل خطوة مبسطة نحو التأليف الحر، ويستلهم من تواصل أنغام المقام صورة أساسية لقالب الفوك، ويستقي من تعاقب حركات الميزان الثلاث ما يكاد يكون صورة لقالب السوناته. وأخيرا فهو يجد في المتنوعات والمثاليات وأنواع التوشيات الثلاثة التي تتركب منها حركة الموسع ما يشبه نموذجا بسيطا للفقرات التحليلية في حركات السنفونية [10].

وعلى هامش هذا النقاش حول موضوع استخدام آلات النفخ الهوائية أو عدم استخدامها في أداء الألحان الأندلسية، تقوم الفرقة النحاسية لجوق الخمسة والخمسين التابعة لرحاب القصر الملكي لتشكل ظاهرة فنية حرية بأن تضع حدا لهذا النقاش، وذلك لأن استخدامها تحول الى واقع ملموس وأصبح بما توفر فيه من حيوية في الأداء الآلي أقدر على استهواء نفوس غير قليل من المستمعين وأقدر على الفوز برضاهم.

والواقع أن الدراسات التاريخية أثبتت استخدام الآلات النحاسية بالمغرب منذ العهد السعدي عندما تبنى الموكب الملكي الجوقة العسكرية النحاسية في تنقلاته وفي استعراضات الجيوش [11]، كما أكدت المصادر الموثوقة أن السلطان محمد بن عبد اللة (1134-1204) أنشأ جوقة بالآلات النحاسية أطلق عليها اسم جوقة الخمسة والخمسين، واتخذها-حسبما يبدو لتكون حقلا تجريبيا لما تضمنه كناش محمد بن الحسين الحايك الموضوع في عهده. وأمام هذه الحقائق التاريخية فإننا لا نرى ما يبرر التمادي في مناقشة موضوع استخدام الآلات الهوائية في الأجواق الأندلسية طالما أنها لا تمس جوهر هذه الموسيقا ولا تغير من طعمها وطبيعتها، ثم «شريطة أن تكون في قبضة عازفين ماهرين» على حد تعبير رئيس جوق الإذاعة الوطنية للموسيقا الأندلسية الفنان مولاي أحمد الوكيلي.

2- مشاركة العنصر النسوي في الغناء:

وإلى جانب الدعوة إلى التطوير الآلي التي تضطلع بها بعض الأجواق على المستوى العملي فقد عمدت إلى إشراك العنصر النسوي في ترديد المقطوعات الغنائية، وهي ظاهرة لا يزال جوق المرحوم البريهي بفاس-دون غيره-يشذ عنها بدافع من المحافظة على أصالة الموسيقا الأندلسية. ويدخل

إشراك الأصوات النسوية في إطار البحث عن إمكانات صوتية جديدة يراد بها تحسين الأداء وإغناء العطاء الفني لهذه الموسيقا، كما يرتبط بالرغبة في أصلاح ما يعتور الإلقاء عند بعض المنشدين من عيوب منشؤها عدم العناية بمخارج الحروف. وفي هذا الصدد يأتي موقف جوق الإذاعة الوطنية على لسان رئيسه مولاي أحمد الوكيلي إذ يقول: «إن التجديد الذي نسعى إليه جميعا هو على الأقل إصلاح ما أفسده الزمن»، فهو إذا يرى التجديد من زاوية الإصلاح كحد أدنى، ثم يحدد مجالات هذا الإصلاح في الالقاء الشعري والأداء اللحني على النحو«الذي تلقيناه عن البقية الباقية من أشياخنا المقتدرين»، ويعني ذلك الاهتمام بجانب «الالقاء الغنائي ومخارج الألفاظ وتمعن الكلمات وتفهم المعاني من جهة وجانب الأداء الموسيقي الصحيح من جهة ثانية». ثم يقترح الوكيلي لتحقيق الإصلاح المنشود إشراك النساء في الغناء، وتبني الغناء الفردي، وهو أسلوب مبتكر يعتقد أنه لا يفقد روعة الهارموني خاصة إذا كان الصوت جميلا [12].

3- نظم الأشعار :

وفي صدد تطوير الموسيقا الأندلسية أيضا يأتي رأي للاستاذ محمد الفاسي ورد في استجواب اذاعي أجرى على هامش المؤتمر الخامس للموسيقا العربية بالمغرب [13] اقترح فيه العمل على نظم أشعار جديدة تتناول موضوعاتها قضايا وأحداثا وطنية، على أن يجري انشادها على الألحان الأندلسية المتداولة. وقد طرح هذا الاقتراح في ندوة فنية ضمت نخبة من أقطاب الموسيقا الأندلسية بالمغرب، فمال رأي هؤلاء إلى قبول مبدأ تأليف الاشعار من هذا القبيل، ولكنهم رفضوا أن تغنى على الألحان المتداولة تجنبا للتكرار، واقترحوا كبديل من هذا أن تلحن على الطبوع التي ضاعت أشعارها كطبع المزموم، أو على التي لا توجد لها أشعار مغناة [14].

4- التأليف :

ومن مظاهر تطوير الموسيقا الأندلسية في المغرب المستقبل، أيضا، أن عمد الملحن الفنان عباس الخياطي إلى تأليف قطع موسيقية على منوال الانتاج الكلاسيكي الموروث. وقد أثارت هذه البادرة نقاشا حادا بين المهتمين

بالموسيقا، واعتبر بعضهم الإقدام عليها حيادا عن الجادة وضربا من السخرية بالتراث. ولذلك انهالوا على الملحن بصنوف من النقد اللاذع.

وفي رأينا أن العمل الذي أنجزه الفنان عباس الخياطي-بالرغم مما يمكن أن يقال فيه-يشكل ظاهرة صحية بالنسبة لمستقبل الموسيقا في بلادنا، ويستجيب في الوقت ذاته لرغبة كامنة في نفوس فئة غير قليلة من مثقفينا الذين يطمحون إلى التجديد ويؤمنون بضرورة مواكبة التطور الحاصل في مجالات الابداع الفني للخروج بموسيقانا من حالة الركود والجمود. وفي هذا المعنى يقول الكاتب المغربي عبد المجيد بن جلون: «الذي ننتظره هو خلق موسيقا أندلسية جديدة على أسس من الموسيقا الأندلسية القديمة. فليس من المعقول أن نطرب الى الأبد بأغان رددها أجدادنا، وأن يطرب أحفادنا إلى الأبد بهذه الأغاني نفسها، وانما يجب خلق هذه الموسيقا الأندلسية الجديدة في صورة تتناسب مع أوضاعنا الراهنة، خالية من الرتابة والطول، ومشتملة على المعاني الجديدة التي تتسرب إلى حياتنا منذ أن وضعت الموسيقا الأندلسية القديمة وما أكثرها، وتبقى هذه القديمة تراثا فنيا تاريخيا نحافظ عليه كما نحافظ على سائر أوجه تراثنا التاريخي»[15].

وإذا كان هذا الرأي يعبر عن وجهة نظر مستمع بالموسيقا هاو وغير متخصص في الدراسات الموسيقية فإن محمد المختار العلمي-وهو من المهتمين بالموسيقا-ينطلق في تأييده لاستمرارية «التأليف» من ضرورات يعتبرها حتمية، وتتمثل في «مواصلة العمل على ترميم الصنائع واستكمال النوبات والتلحين في الطبوع الأربعة والعشرين والاقتباس من ألحان النوبات». واعتبارا لهذا فهو ينوه بشيوخ الموسيقا الأندلسية الذين أضافوا إليها الأدراج، أو عملوا على استكمال ما فقده بعض النوبات من موازين. ومن هؤلاء عمر الجعايدي الذي وضع درج رصد الذيل، وقائم ونصف حجاز المشرقي، والعربي السيار الذي نسب إليه وضع ميزان قائم ونصف الرصد«[16].

واعتبارا لذلك أيضا، فهو يزكي العمل الذي أنجزه الاستاذ عباس الخياطي أوائل الستينات غير أنه يأخذ عليه أنه لم يساير أسلوب الصنعات الأندلسية في تركيبها المألوف.

الواقع أن المغاربة لم ينقطعوا في العصور الماضية عن المساهمة في

عملية الابداع الموسيقي، يوم كانت سوق الموسيقا نشيطة رائجة. فلما أصابها الركود توقفت عجلة الابداع، وانحصر اهتمام أرباب هذا الفن في حفظ وترجيع ما كان بينهم متداولا، وأبوا على أنفسهم وعلى غيرهم الزيادة فيه، بدعوى الحفاظ على الاصالة. ثم بلغ بهم الإفراط في ذلك مبلغا عظيما، فراحوا ينظرون بعين الازدراء إلى كل محاولة ترمي إلى وضع تأليف جديد، ووقفوا موقف المناوأة الشديدة في وجه المبدعين يرفضون أعمالهم ولا يعترفون بها.

وفي رأينا أن أصالة الموسيقا الأندلسية المغربية تكمن في حسن استثمار المعطيات المقامية الموسيقية التي تقوم عليها النوبات بطبوعها وميازينها. وأن من شأن ذلك الاستثمار الحسن أن يحفز المبدعين المختصين إلى اغناء التراث المحفوظ بمؤلفات جديدة تساير أسلوب التأليف المتداول في النوبات من جهة، وأن يقف-من جهة أخرى-في وجه نزوع بعض العازفين إلى الإفراط في أساليب الزخرفة، مما يكشف عن قصورهم دون سبر أسرار الطبوع الغنية، ويؤدي بالتالي الى طمس أصالة هذا التراث الموسيقي ببلادنا.

وفي رأينا أيضا أنه عندما يقف دولاب الانتاج، وتجمد حركة الإبداع تتحول الاعمال الموسيقية الى محاولات تتسم بالتقليد، وينحصر عطاء الموسيقيين في مجال الزخرفة والتحلية والتوليدات الجزئية، فيترك ذلك انعكاسات سلبية على الألحان الموسيقية لا تفتأ بعد قليل أن تحرفها وتنأى بها عن مسارها الأصيل، دون أن يكون لذلك كله أثر في تقدم الموسيقا وتطورها. وبناء على هذا كله لا يسعنا إلا أن ننوه بالفنانين الذين آنسوا في نفوسهم الشجاعة الفنية، فأقبلوا على ميدان التأليف الأندلسي بعزيمة لا تعرف الهوادة، غير عابئين بما تلوكه ألسنة المعارضين والمناوئين، كما لا يفوتنا-اعترافا بجميل ماصنعوه-أن نحلي هذا البحث بذكر أسمائهم. على أنه لا مناص من الإشارة إلى أن أعمال بعض هؤلاء لا تدخل في نطاق التأليف الذي نعني به إغناء التراث القديم. وتطعيمه بمبتكرات وابداعات جديدة في مجال الألحان. وبهذا المفهوم سنتجاوز الأسماء التي نسب إليها خطأ بعض المؤلفات، وإن كنا لا ننكر على أصحابها فضل اظهارها إلى الوجود بعدما كانت ضائعة، أو إعادة ترتيبها وتنسيقها بعدما كانت متناثرة.

تكاد المصادر التي بين أيدينا اليوم تجمع على أن المؤلفين المتأخرين

وجهوا اهتمامهم إلى ثلاثة أنواع من التأليف خاصة وهي: تلحين البراول، واستكمال الادراج، وتعمير التواشي. وعلة الإقبال على تأليف البراول أنها جاءت لترضي ميلا طبيعيا لدى المغاربة الى نظم الصنعات في أسلوب ملحن يحاكي الزجل الأندلسي. ويقارب ما تبقى منها مائتين برولة يوجد أغلبها ضمن الادراج والقدادم. أما الادراج فتكاد المصادر كلها تجمع على أنها ابتكار مغربي محض ظهرت من قديم في المرددات الشعبية كوزن من الأوزان الخفيفة المحبية إلى النفوس، وترددت في أذكار الزوايا وأصحاب الطرائق، ثم شقت طريقها إلى الموسيقا الأندلسية على يد هؤلاء منذ العهد السعدي، وأخذ الموسيقيون منذ ذلك يؤلفون صنعاتها ويدرجونها ضمن النوبات بقصد استكمالها. وقد آثر هؤلاء إضافة الأدراج إلى البطايحيات، ولعل ذلك يكون بسبب التقارب القائم بينها في نظام الازمنة، إذ يشكل الدرج (4/4) نصف زمان البطايحي (3/ 4).

ويحق للباحث هنا أن يتساءل عن سبب إحجام محمد بن الحسين الحايك عن ذكر الأدراج في كناشه بالرغم من تداولها على عهده سواء على المستوى الشعبي، أو في اطار جوقة الخمسة والخمسين التي أقامها السلطان محمد الثالث في رحاب قصره.

وفي رأي أن ذلك راجع إلى موقف الحايك نفسه من تأليف الادراج، وهو موقف ربما كان يعكس الرأي السائد في أوساط المحافظين من أصحاب الآلة الأندلسية يومذاك ممن كانوا يرفضون الإضافة إلى ما اعتاده الناس من الصنعات والميازين.

وهذا موقف يحاكي موقف أدباء الأندلس قديما من الموشحات لكون «أوزان هذه الموشحات أكثرها على غير أعاريض العرب» على حد تعبير ابن بسام في الدخيرة.

ومن المتأخرين الذين ألفوا صنائع الادراك نذكر:

- المرحوم الحاج ادريس بن جلون رئيس جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية، والمتوفى عام 1983. فقد انكب في اطار نشاطه بالجمعية المذكورة على تلحين بعض الصنعات وضمنها ادراج نوبات العشاق، والحجاز المشرقي، وغريبة الحسين، والاصبهان، ورصد الذيل والرصد. وقد ضمن هذه الصنعات كتابه الذي حقق ونسق فيه كناش الحايك.

- الفنان عبد اللطيف بن منصور. فقد لحن صنعات من الكامل ضمنها أدراج نوبات الأصبهان، ورصد الذيل، والحصار، كما لحن صنعات من البسيط والرمل ضمنها أدراج رمل المابة، والحجاز المشرقي، والأصبهان، والحجاز الكبير، والعشاق، والرصد، وعراق العجم، وغريبة الحسين، والماية. وفي مجال البراول لحن ابن منصور خمسة براول ضمنها أدراج غريبة الحسين، والرصد، وا لأصبهان، ورصد الذيل، والماية، والحجاز المشرقي.

أما تعمير التواشي بالكلمات فقد كان مبعثه الحرص على حفظ الألحان الموسيقية من الضياع، في غيبة كل طريقة ثابتة للتدوين. ومثال ذلك صنيع العالم والشاعر المغربي حمدون ابن الحاج المتوفى عام 1232 هـ بتوشيتين، أولاهما توشية ميزان بسيط غريبة الحسين، ومطلعها:

هــــل لـــــي مـــــن مــــــداوي الـــــهــــوى

يـــــداوي ســــقــــامـــــي عــــاجـــــلا

والثانية التوشية الداخلية من صنعة «أنا كلي ملك لكم» من قدام الماية. ومطلعها:

الـــبـــهـــافـــيـــك انـــتـــهـــى

والـــيـــك المـــنـــتـــهـــى

وبعيدا عن الأدراج والبراول تبدو الأعمال التي أنجزها المتأخرون محدودة جدا، فنحن إذا تجاوزنا سرد أعمال، نسبت إلى بعض الموسيقيين، على أنها «تأليف» وهي في حقيقة الأمر غير ذلك فنلاحظ تقلص حجم ما ألفه المغاربة وأضافوه إلى التراث القديم. ومن هذا النادر القليل الأعمال المنسوبة إلى الفنانين الآتي ذكرهم:

- المرحوم محمد الجعيدي الذي أخرج قائم ونصف المشرقي.

- المرحوم مولاي العربي الوزاني المتوفى عام 1983 الذي وضع سبع صنعات ضمنها ميزانا جديدا سماه «قائم ونصف النهاوند». ويذكر الوزاني أنه ألف هذه الصنعات على نسق التأليف المغربي المعروف بعيدا عن التأثر بأسلوب التواشيح الشرقية سواء من حيث الشعر أم الغناء، أم الترتيب والوزن. وقد مهد الوزاني لهذه الصنعات بمثالية من الطبع نفسه.

وقد جاءت صنعات الميزان الموضوع خاضعة لنسق الحركات الايقاعية: الموسع والمهزوز والمصرف، فاحتلت الثلاث الأولى الموسع، واحتلت الرابعة

القنطرة، واحتلت الثلاث الباقية الانصراف.

وبالاضافة الى ذلك لحن الوزاني ثلاثة موازين متتالية في طبع الزوركند أوائل السبعينات، ودونها بالنوطة الفنان ادريس الشرادي.

- الفنان عبد اللطيف بن منصور الذي لحن خمس تواشي على مقامات الحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، والرصد، والاصبهان، والماية، والمزموم، والاستهلال.

- الحاج ادريس بن جلون الذي ألف صنعتين على مقام النهاوند، أضافهما إلى ما صنعه العربي الوزاني، ورتبهما ضمن القائم ونصف تحت رقمي 4 و 6. وبذلك اكتمل الميزان وأصبح يضم تسع صنعات نسق لها ابن جلون توشية، وضمنها كتابه الذي حقق فيه مجموع الحايك.

ولا بد من التذكير هنا بمحاولة سابقة أنجزها المرحوم الحاج عثمان التازي عندما أقدم على تلحين صنعات على نغمة النهاوند، وأقامها على الميزان القائم ونصف. وقد قدم التازي عمله هذا في حفلة عمومية بفاس عام 1939 بمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقا المغربية. ويذكر الحاج محمد بن المليح-وهو أحد شهود هذا الحفل-أن الجمهور الفاسي لم يستحسن عمل المرحوم التازي. فهل يكون صنيع الوزاني وابن جلون محاولة جديدة لتكريس ما رفضه جمهور فاس في الأربعينات؟

وبالاضافة إلى ذلك لحن ابن جلون صنعات جديدة أدرجها في قائم ونصف الرصد وقائم ونصف الحجاز المشرقي. يقول المرحوم ابن جلون(17): إن ميزان القائم ونصف (للحجاز المشرقي) يحتوي على قطع لا شك في أصلها، وعلى قطع وضعتها من تلحيني المتواضع كتجربة وتخطيط لكل فنان، وتشجيع لمن أراد أن يلحن قطعا على أسلوب الآلة المغربية حتى لا نبقى عالة على غيرنا نلفق من أنغامهم ألحانا، أو نأخذ من غنائهم الذي لا يمكن أن نؤديه مثلهم، ونترك فننا الذي أثبتت التجارب أنه فن أصيل يغبطنا عليه الشرق والغرب... وهو يذكر أنه لحن أكثر من عشرين صنعة من ميزان قائم ونصف الحجاز المشرقي. وهي التي أشار إليها بذكر كلمة (تلحين) إلى جانب عناوينها وتتضمنها الصفحات الواقعة بين 256 و263 وهي التالية:

1- يا ساحرا فوق كل ساحر

2- زاد على بهجة النهار
3- يا لائمي في ذا الهوى
4- يا غزالي ته يا مشيك
5- خمري الرضاب والخد
6- لو جاد من نهوى برشف رضابه
7- وجهك الباهي الاغر
8- يا مليح الوجه يا من جيده
9- افنيت بالهجر والتجني
10- أ أحرم منك الرضا
11- قلبي من البعد انكوى
12- بدائع الحسن فيه مفترقة
13- الرصيف مفرش
14- عذبت قلبي بحاجبين
15- يا جيرة قوضوا الخيام وقد
16- أنت الحياة وأنت السمع والبصر
17- اخدم لي سعدى
18- يا قلبي واترك الاحزان
19- املا يا ساقي وجدد

ومن جهة أخرى لحن ابن جلون أيضا سبع صنعات من درج الحجاز المشرقي:

1- يا منايا ونفس مطلوبي
2- قلب اللي يهواكم
3- عشقت سلطان الملاح
4- ياحبي واصغ لي
5- يا سكونا في ربى خلدي
6- أيا من فاق كل الورى طرا
7- وعذار قد تبدى خطه

على أننا إذا نظرنا إلى ما يصنعه إخواننا في الشرق - وخصوصا في سوريا ولبنان-ألفينا عددا كبيرا وغير قليل من الفنانين يقبلون على تأليف

الموشحات وينشرونها بين الناس وفي صفوف الدارسين، وهم في ذلك لا يعانون أي مركب ازاء التراث الموسيقي الموروث، بل إن أحد هؤلاء-وهو الملحن السوري علي درويش-جمع موشحات متوارثة ودونها التدوين الموسيقي الحديث [18]. ولقد بلغ من عناية السوريين بالموشحات في مطلع القرن التاسع عشر أن أقبل فنانوهم على هذا الضرب من الغناء العربي القديم، وانكبوا عليه بجهود مشكورة كان لها عظيم الأثر في إحيائه والسمو به إلى درجات فنية مرموقة.

ولم يكن الاهتمام بالموشحات مقصورا على جانب جمع التراث وتدوينه بالنوتة الحديثة كما فعل الملحن الشيخ علي درويش، بل لقد برز السوريون في ميدان التأليف فلحنوا عشرات الموشحات، ودونوها التدوين الموسيقي الحديث وراحوا يعلمونها التلاميذ والمريدين، وكان أبرزهم في هذا المجال الشيخ عمر البطش (1885- 1950) الذي لحن ما يقرب من مائة وأربعين موشحا، والذي وضع خانات عديدة لموشحات بدأها ملحنون آخرون أمثال علي درويش، وبذلك كان نصيب سوريا في تلحين الموشحات كبيرا حتى نبغت فيه وصار لها القدح المعلى. وهو نبوغ لا يوازيه إلا نبوغ المصريين آنذاك في ميدان تلحين الأدوار. ولا يزال ملحنو سورية إلى اليوم يطرقون على قلة باب الموشح أمثال مجدي العقيلي: ونديم درويش، وعدنان بن ذريل[19]. و. ونستطيع الاستماع إلى ما صنعه اخوان رحباني في لبنان بالمو الشهيرة التي لحنت على شعر ابن الخطيب لندرك إلى أي حد يساهم الشرقيون في تطوير تراثهم تطويرا يرفعه إلى مصاف الانتاج العالمي، ويجعله أكثر قبولا واستساغة لدى مستمعي القرن العشرين.

التدوين: ومن القضايا الأساسية التي تتصل بموضوع تطوير الموسيقا الأندلسية قضية تدوين هذا التراث بالموسيقا. ويكمن وجه أهميتها في أن التدوين-فضلا عن كونه يجعل من الموسيقا الأندلسية قطعا مقولبة في صيغ محددة وجاهزة لاستثمارها والاستفادة منها في صفوف المعاهد الموسيقية العصرية التي تعتمد التدوين أساسا للتعليم الموسيقي-يشكل عاملا مهما في حفظ ألحانها من الضياع بعد أن ضعفت الذاكرة الشعبية، وبعد أن تحقق التسجيل الكامل-أو شبه الكامل-للتراث الموسيقي الأندلسي، كما يشكل أرضية صالحة لإنجاز كل محاولة في مجال هرمنة الألحان منفردة

المسار، والتوزيع الآلي المحكم. وإن عملاء هذا القبيل لقمين أن يتم حسب خطة مرسومة ومحددة المعالم، وأن تنهض بأعبائه فئة من شباب المغرب، أفعمت قلوبهم حبا لهذا التراث وإيمانا بقيمته الحضارية، وجمعوا إلى ذلك دراية واسعة بطرائق التدوين، وأذنا واعية بانعراجات اللحن الأندلسي وطبيعة مقاماته، ودربة كافية في مجال توسيد الأدوار، وإدراكا دقيقا لقالب الميزان وبنيات الصنعات، وأن يتم ذلك أيضا في ضوء اعتبارات موضوعية في مقدمتها مراعاة الخصائص الفنية والمميزات المزاجية التي يحملها التراث الأندلسي، والحذر من الاستسلام اللامشروط لأساليب التدوين الحديثة، والاستفادة من مختلف روايات الأشياخ، مع عدم الإطمئنان إليها إلا بعد التأكد من وثوق مصادره ورسوخ أصولها، والتمييز بين صور اللحن وأشكاله عند غنائه وعند عزفه في مختلف الجوابات.

ولقد عرفت الموسيقا الأندلسية بالفعل محاولات للتدوين بالنوطة كان من أقدمها تدوين السيد الكسيس شوتان بعض صنعات بسيط العشاق [20] من إملاء المرحوم عمر الجعايدي. لعل هذه المدونة هي ذاتها التي عزفتها الفرقة النحاسية الأجنبية بفاس في اطار مؤتمر الموسيقا المغربية الذي انعقد بها عام 1939. ومن تلك المحاولات أيضا تدوين شوتان لتصدرة بسيط رمل الماية (صلوا ياعباد) وصنعة (يا راحة القلب العليل) من ابطايحي الاستهلال من رواية الجعايدي أيضا، وقائم ونصف المشرقي عن المرحوم عبد السلام بن يوسف الرباطي (الزعوق) [21]. ومنها أيضا تدوين السيد أركاديو لاريا بالاثنين لنوبة اصبهان على مقام ضو مع فا دييز [22] وهو عمل أنجزه برعاية كل من معهد الجنرال فرانكو ووزارة التعليم والفنون الجميلة، وساعده عليه أعضاء من جوق المعهد الإسباني المغربي بتطوان على رأسهم سيدي عبد السلام بن الأمين العلمي مدير القسم العربي للمعهد، والمرحوم العياشي الورياغلي رئيس جوق المعهد.

وقد أستفتينا بعض أقطاب الموسيقا الأندلسية في ندوة خاصة حول قيمة العمل الأول الذي أنجزه شوتان وحول عمل لاريا في نوبة اصبهان، فأجمعوا على أن صنيع شوتان قوبل برفض المستمع المغربي، وذلك لأنه أثقل الألحان الأصلية بأعمال تركيبية اصطناعية أفقدتها إشراقتها، وأن محاولة الثاني لم تلق بدورها التوفيق لأن صاحبها أقام النوبة على طبع

غير أندلسي صميم.

وفي موضوع التدوين سيطر على الندوة رأيان اثنان، أولهما: يرى أنه مطمح أساسي ولا ريب، ولكن لا ينبغي أن يكون عملا مستعجلا، بل إن الحكمة تقتضي كثيرا من التروي، وأن يسبق كل محاولة للتدوين العمل على إصلاح نصوص الموسيقا الأندلسية، واتفاق أقطابها على صيغ محددة، ثم تسجيلها تحت إشراف هيئة عليا تتمثل في السلطة المسؤولة، وذلك للحد من تعصب الحفاظ. غير أن أصحاب هذا الرأي يشترطون في تدوين الموسيقا الأندلسية الاقتصار على اظهار «النغمات الغليظة» للحن الموسيقي مع ترك الزخرفة لمهارة العازف والمغني. وتكريسا لهذا الرأي دخل بعض رجال الموسيقا الأندلسية في تجربة التدوين بالنوطة، فدون الأستاذ يونس الشامي نوبة رصد الذيل من أملاء المرحوم التازي لبزور [23]، ونوبة رمل الماية من إملاء الشيخ أحمد الزيتوني [24]، وانكب الأستاذ محمد ابريول بمساعدة شيخه الحاج عبد الكريم الرايس على تدوين النوبات الإحدى عشرة التي صدر عنها مدونة نوبة غريبة الحسين [25]. وقد سبقت هذه الاعمال المكتملة محاولات جزئية تتمثل في تدوين بعض الميازين، أنجزها السادة محمد بن إسماعيل بوجدة، وأحمد ديلان بتطوان، وإدريس الشرادي مدير المعهد الموسيقي بالعرائش، ومحمد الرايسي مدير المعهد الوطني للموسيقا بطنجة.

أما الرأي الثاني فيلازم أصحابه التحفظ من اللجوء إلى تدوين ألحان الموسيقا الأندلسية، وذلك لأن التدوين وإن يقف عند مد «النغمات الغليظة» للحن، فان وضعه على المدرج لن يعكس المقام الحقيقي والأصيل للنوبات الأندلسية، كما أن الأعتماد عليه سيغير الطعم الخاص لهذه الموسيقا وسيحد من القدرة على الزخرفة اللحنية التي تشكل عنصرا رئيسا فيها، ومن ثم تفقدها أهم خصائصها وميزاتها [26].

والواقع أن الراغب في تدوين ألحان الموسيقا الأندلسية تواجهه صعوبات جمة.

ولعل أبرز هذه الصعوبات اختلاف الصيغ اللحنية بين مدرسة وأخرى، فإن الصنعة الواحدة تنشد أحيانا على أساليب متباينة، نتيجة توارثها الشفاهي عبر الأجيال حتى ليحار المدون أيها هو أقرب إلى الاصل وأجدر

بالتدوين. ومن جهة أخرى فإن هذه الصيغ المتعددة تعتبر نماذج فنية في حد ذاتها تمثل كل واحدة منها مدرسة بعينها لها ميزاتها وخصائصها، الأمر الذي قد يجعل المفاضلة فيما بينها من قبيل التعسف فضلا عما تنطوي عليه من مساوىء تكمن في الإخلال ببنياتها، وإضاعة عدد لا بأس به من النماذج الموسيقية التي تزخر بها الأنماط الغنائية المحلية. وفضلا عن ذلك فإن إقرار صنعة ما وتدوينها بالموسيقا على صيغة معينة يعريها من العفوية، ويحيلها في الغالب إلى أغنية اصطناعية قلما تمتلك الأسماع وتجتذب القلوب، وبذلك تبتعد عن روح الأصالة وتغدو بهرجة أو حذلقة خالية من الصدق. وهناك رأي توفيقي يقترح أصحابه اللجوء إلى تدوين الصنعة في صيغتها اللحنية الأكثر أنتشارا، على أن ترفق هذه الصيغة بالصور اللحنية المغايرة والتي تتفرد بها أهم الأجواق الوطنية بالمغرب. ومع هذا وذاك فلا تزال أعمال التدوين، التي أنجزت حتى اليوم، قاصرة عن أن تبلغ الغاية القصوى من ورائها، ذلك أن الاقتصار على «النغمات الغليظة» لألحان الصنعات دون زخارفها سوف لن يتجاوز بالراغبين في اعتماد المدونات حد التعرف على الألحان، كما يؤديها المنشدون بأصواتهم، وليس كما يؤديها العازفون بآلاتهم في كل من الجواب الأول والجواب الثاني. ويعني هذا أنه لن يكون في مكنة غير أصحاب هذا الفن أن يؤدوا الصنعات على صورها الحقيقية، وأنه لن يستفيد من التدوين إلا من يمارس العمل في حظيرة الأجواق الأندلسية، وأغلب هؤلاء اليوم في غنى عن اعتماد التدوين الموسيقي عند عزف الموسيقا الأندلسية.

وأمام هذا فليس بمستبعد أن يأتي من ينعت المدونات المنجزة بكونها من قبيل الجهود المجانية، والتي سينتهي بها المطاف إلى الإهمال والنسيان نتيجة عدم استعمالها. ولهذا ليس بمستبعد أيضا أن ترتفع الأصوات مناشدة بضرورة إعادة النظر بجدية في موضوع تدوين الموسيقا الأندلسية، وذلك من أجل إنجاز مدونات تعكس الصورة الأكثر شيوعا وانتشارا على الأداء الصنعات سواء في إنشاد أبياتها، أو عزف ألحانها في مختلف الجوابات الآلية.

وإلى جانب هذا، ينبغي أن نستفيد من تجربة تونس في هذا المجال، وهي تجربة رائدة ولا ريب، أقدمت عليها رغبة في توحيد الصيغ اللحنية

للمألوف ونشرها في الأوساط المدرسية، وأسست في موازاة ذلك أجواقا فتية سمتها أجواق الشبيبة الموسيقية. ولقد تأتى للمغاربة أن يحتضنوا هذه الأجواق ويستمعوا إلى عملها في نطاق اللقاءات الثقافية المتبادلة بين بلدينا. والذي لا يمارى أحد فيه هو أن المستوى الفني لهذه الأجواق بلغ من التقنية شأوا بعيدا، ولكن الذي يؤخذ على هذه التجربة أنها أحالت صنعات المالوف التراثية إلى صيغ ثابتة وتارة تخضع لقوالب معصرنة تجافي الأصالة، ولا تخلو من الاصطناع والتعسف في أدائها. ولعلي في غير حاجة بعد هذا إلى القول إن تدوين الموسيقا الأندلسية يشكل مرحلة متطورة في مجال الاهتمام بهذه الموسيقا، ولكن الإقدام عليه يستلزم التحلي بالتبصر والتصرف بحكمة حتى لا نسيء إلى التراث من حيث نريد النهوض به. وهذا يعني أن يكون التدوين في مستوى يحفظ للموسيقا الأندلسية خصائصها التقليدية ولا يعريها من العفوية التي كانت ولا تزال السمة المميزة لها من جهة، ويصونها من جهة أخرى من أن تصبح مقصورة على ممارسي العزف الاركسترالي الحديث بعيدا عن المحافل الشعبية.

6- هرمنة ألحان الموسيقا الأندلسية:

لقد تجاوز اهتمام بعض الموسيقيين بالتراث الأندلسي حد تدوينه بالنوطة إلى القيام بهرمنة ألحانه الموسيقية، وذلك بقصد اعطائها نفسا جديدا وإمكانات مستحدثة في مجال التعبير الفني وإغناء الخزانة الموسيقية. وفي هذا الإطار تندرج الأعمال التي أنجزها بعض الأجانب الذين تعاملوا مع التراث الأندلسي تكريسا لنظرية طالما روجوا لها، وهي أن هذا التراث أوروبي المحتد، يحمل السمات والخصائص بها التي تحملها الموسيقا الغربية، ومن ثم فقابلية ألحانه للهرمنة والتركيبات التوافقية تؤكد نسبته الأوروبية وتزيد من توثيق الصلة بينه وبين ذلك المحتد المزعوم. وقد تأتى لأعمال هؤلاء الأجانب أن تعرض في مناسبات خاصة كانت غالبية الذين حضروها من الأجانب. ومما زاد في إعطائها طابع المؤلف الغربي الصرف تحويلها إلى أغنية أشبه ما تكون بالرومانس، واضطلاع صوت أجنبي من الكانترالتو بأدائها، الشيء الذي أفقدها كل ملامح الصنعة الأندلسية وحال دونها ودون أن تحرك اهتمام الجمهور المغربي.

وفي إطار هرمنة الألحان الأندلسية أيضا يمكن إدراج الأعمال التي أنجزها بعض الشباب المغربي ممن تلقوا تعليمهم بالمعاهد العصرية في المغرب أو خارجه. وهي أعمال تستدعي من المستمع درجة من الوعي بأساليب التركيب الهارموني وتعودا على سماع المؤلفات الغربية. ونتيجة هذا وذاك يبقى التجاوب مع أغلبها منحصرا في طائفة محدودة من المستمعين ويبقى أمر رواجها وشيوعها في الأوساط رهنا بانتشار الثقافة الموسيقية الحديثة، لا نكاد نستثني منها إلا النادر من المؤلفات التي تملك من الخصائص الفنية ما تستطيع بفضله استقطاب جمهور أوسع.

واذ يشق علينا حصر الأعمال المنجزة في مجال هرمنة الموسيقا الأندلسية فسوف نكتفي بذكر بعضها :

- صنعتان من نوبة العشاق من انجاز ألكسيس شوتان المدير السابق للمعهد الموسيقي بالرباط. أخراهما في مدونة خاصة تحت عنوان «غداء الأرواح في ذكرى بلد الانشراح» [27].

- صنائع منتخبة من بسيط العشاق، من إنجاز الطاهر عبده المدير السابق للمعهد البلدي بالدار البيضاء، وتدوين عبد السلام خشاف، ورواية المرحوم محمد الجعيدي.

- توشية الفريخة من إنجاز أحمد عواطف مدير المعهد الموسيقي بالرباط.

- بسيط نوبة العشاق من إنجاز الأستاذ محمد الرايسي مدير المعهد الوطني بطنجة.

3 بين الموشح الشرقي والموسيقا الأندلسية المغربية

أما وقد انتهيت إلى الحديث عن الموشحات الأندلسية فإني أود أن أستوقف القارىء عند الملاحظة التالية، وهي أننا عندما نتحدث في المغرب عن الموسيقا الأندلسية فنحن نعني النوبات الإحدى عشرة التي تتضمن الخمسة والخمسين ميزانا لا غير، ولا ندخل الموشحات في المفهوم المحلي لهذه الموسيقا. أما الموشحات الموسيقية الحديثة التي نظمها بعض الملحنين في المغرب فأعتقد أنها صنعت ولا تزال تصنع على منوال ما يسمى «الموشحات الأندلسية» المنتشرة في المشرق العربي. ومن ثم جاءت تقليدا مكشوفا لما تلقيناه منذ بدء العشرينات من أعمال درويش وسلامة حجازي وغيرهما مما انتهى إلينا على يد الفرق الشرقية التي أخذت تتوارد على بلادنا منذ سنة 1925، وهوتقليد يعكس بجلاء الملامح الفنية للموشحات الشرقية ومن أبرزها التزام السلم الشرقي المتضمن ثلاثة أرباع النغمة، فهل تمثل الموشحات الأندلسية الشرقية وجها آخر من التراث الأندلسي كان من حظ الشرق العربي دون بلاد المغرب؟

إن كثيرا من رجال الموسيقا الأندلسية في المغرب يرفضون هذا السؤال من أساسه [1]، وذلك لأنهم ينكرون أن يمت «الموشح الشرقي» إلى الموسيقا الأندلسية الأصيلة بصلة ما، ويعتبرون تسميته ذاتها خطأ إن لم تكن تحاملا على هذه الموسيقا. وحجتهم في هذا خلو الموشح الشرقي من الخصائص اللحنية والايقاعية التي تحددها طبوع وميازين النوبات الأندلسية كما نعرفها بالمغرب. والواقع أن هذه الحجة غير كافية لرفض السؤال المطروح أو استبعاد الاحتمال المذكور. فإن مالوف تونس هو أيضا فقد كثيرا من الخصائص اللحنية للموسيقا الأندلسية منذ إن تسربت إليه بعض التغييرات تحت تأثير الموسيقى التركية، ومع ذلك فليس لأحد أن ينكر صلته بالموسيقى الأندلسية الأصيلة.

وإذا كان الاحتمال السابق من شأنه أن يثير لدى المهتمين بالموسيقى كثيرا من التساؤلات عن ظروف انتقال هذا الفن الموسيقي إلى بلاد الشام والأسباب المهيئة لذلك فإن كثيرا من المصادر الموثوق بها تسعفنا في تبين بعض هذه الأسباب وتلك الظروف. فقد ذكر المستشرق الأسباني آنخل كونثالث بالنثيا [2] أنه في خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين توجه من أهل الأندلس نفر من الفقهاء، والمتصوفين، والأطباء، وأهل الأدب إلى المشرق، وكان لهم أثر عظيم هناك. وعن طريق هؤلاء انتقل الزجل إلى المشرق، وكان أول من علم أهله صناعته أبو مروان بن زهر الذي مارس الطب في بغداد، وأبو علي الشلوبين النحوي، وعبد المنعم بن عمر وكان ملحنا وفيلسوفا. وأصله من جيان، وأصبح فيما بعد شاعر صلاح الدين الأيوبي، وابن سعيد الغرناطي الذي اجتمع في المشرق بشعراء أندلسيين هاجروا من بلادهم وانصرفوا إلى صناعة الزجل في مهاجرهم، ومن أولئك أبو الحجاج «يوسف بن عقبة». ويعقب الدكتور عباس الجراري [3] على هذا القول فيظهر أن المؤلف «لا يقصد بالزجل نوع الشعر المنظوم بالعامية، وإنما يقصد الموشحات نفسها بدليل من ذكرهم».

ويخبرنا ابن سعيد [4]، وعثمان الكعاك [5]، والصادق الرزقي [6] أن أمية بن أبي الصلت الاشبيلي المتوفى سنة 529 هـ لقن أهل إفريقية الألحان الأندلسية ومن بينها الموشحات، وأنه قضى في مصر عشرين سنة كرسها للبحث العلمي حتى برع في الفلسفة والطب والتلحين. فإذا أضفنا إلى ذلك

ما رواه ابن أبي أصبيعه [7] صاحب كتاب «عيون الأنباء في طبقات الأطباء من انتقال أبي الفضل الغساني-وهو من أطباء الأندلس وأدبائها وشعرائها- إلى الشام وإقامته بدمشق تجمعت لدينا حصيلة من الروايات هي خليقة بأن تزكي ما نذهب إليه من انتقال الموشحات الأندلسية بألحانها إلى بلاد المشرق وخصوصا الشام التي ما عتمت أن لمعت فيها أسماء وشاحين بارزين»كسراج الدين عمر بن مسعود الحلبي المتوفى سنة 711 هـ وخليل بن ايبك الفلسطيني المعروف بالصلاح الصفدي المتوفى بدمشق سنة 764 هـ، وكان متصلا بالموشح الأندلسي محمد بن يوسف بن حيان المتوفى بالقاهرة، ولعله استفاد منه كثيرا فيما يتعلق بهذا الفن» [8]. وقد بلغ من عناية الصفدي بالفن أنه ألف فيه كتابه «توشيح التوشيح» جمع فيه ستين موشحا لوشاحين أندلسيين ومصريين وشاميين» [9].

ولقد كان طبيعيا أن يصيب الموشح في بلاد المشرق من التغيير والتحريف مثل ما أصاب عموم الموسيقى الأندلسية التي استقرت خارج بلاد المغرب الأقصى، فكان من نتائج ذلك أن ابتعد عن أسلوبه اللحني والايقاعي فقد ذكر الأستاذ محمود الحفني في المجلة الموسيقية أنه «لما أخذت مصر هذه الموشحات سارت فيها على النظام الموسيقي الأندلسي، وحفظت أصوله ونظرياته التي كان العرب يدرجون عليها في حواضر بلادهم. غير أنه سرعان ما تعرض هذا التراث لتأثير المقامات العربية والتركية بما تحتضنه من أرباع النغمة وثلاثة أرباعها فكان أن تغير مجراه اللحني.

ولقد أصاب النصوص مثل ما أصاب الألحان من تغيير، فزيدت فيها كلمات تركية واستحدثت ترنيمات جديدة لا يزال استعمالها جاريا في انشاد الموشحات. ولعل ذلك كان لارضاء الحكام الاتراك الذين كانوا يجهلون اللغة العربية، ومن تلك الزيادات: أمان-يااللالي. وشيئا فشيئا تواضع المشارقة على قوالب ايقاعية وصيغ مقامية ركبوا فيها موشحاتهم بما لا يناسب موازين وطبوع الموسيقا الأندلسية، على أنهم-بالرغم من بعد الشقة وعمق هوة الخلاف-ظلوا متمسكين ببعض تقاليد الغناء الأندلسي القديم، ومن ذلك ترك الأولية للغناء الجماعي بحيث يشترك المنشدون رجالا ونساء في الأداء الصوتي، وملازمة المقام الذي استوت عليه الوصلة [10] بحيث قل أن يحيدوا عنه إلى ما يجاوره من مقامات.

ومما يؤكد تواجد الموشحات بالشرق العربي في الماضي «ما عرفته مصر سابقا من أغاني بلدية كان يغنيها بعض الفتيان «الجدعان» المغنين في «الصهبات». ويرادب «الصهبات» جوقات من الهواة، كل جوقة مكونة من خمسة أنفار أو أكثر، يرأسهم مغن حاذق بغناء الموشحات الأندلسية القديمة يغنونها معه. والمشهور من هذه الجوقات في عهد المرحوم عبده الحمولي (1845-1901) حتى الآن «جوقة عبد الحميد الشباشي»، و«جوقة الأسطى حسنين المكوجي وعبد العزيز رضوان الشهير بعزوز» (11). ولقد اعترى المصطلحات الفنية نفسها من التغيير مثل ما اعترى اللحن والايقاع والنص الشعري. فإنا نجد ملحني المشرق يطلقون على البيت الأول من الموشحة أو الزجل «الدور»، ويعنون به القسم الأول من أقسام الموشح الثلاثة، في حين تحتفظ هذه الكلمة بمعناها الأصيل في الموسيقا الأندلسية بالمغرب، وهو ما يعني مجموعة النقرات التي تكون الوحدة الزمانية التي يقاس بها امتداد اللحن الموسيقي (12). ولتأكيد ما نذهب إليه من انتقال «الموشح الأندلسي» الى المشرق واستئثار المشارقة بهذا النوع من الغناء-حتى عدوه بحق أهم ما ورثوه عن الفردوس المفقود في دنيا الموسيقا-ما أورده البارون رودولف دير لانجيه في تقريره الذي تقدم به الى مؤتمر الموسيقا العربية بالقاهرة سنة 1932 عن الموسيقا الأندلسية ببلدان المغرب العربي حيث قال: «إذا كان موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقا العربية-الإسبانية الممثلة في الموشحات فإن موسيقا المغرب (يعني بلدان المغرب العربي) يقرون أنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة وملحقاتها، والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها. لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان، والجزائر، وتونس يحرصون على هذه الموسيقا، ويعتبرونها بحق أروع وأنقى أنواع الموسيقا (13).

ونحن اليوم لا نكاد نذكر «الموشحات الأندلسية» حتى نتحول معها إلى الشرق العربي-وخصوصا سوريا ولبنان-مثلما نتحول إلى تونس عندما نذكر المالوف، أو إلى الجزائر عندما نذكر الغرناطي، أو إلى المغرب عندما نذكر «الالة».

وقد يكون من أسباب هذه الفروق أن بعض الطوائف الاسلامية كانت تهاجر على دفعات متفرقة إلى البلاد الإسلامية فحيثما استقرت طائفة

استقر معها فنها.

ولن يغض من قيمة هذا الرأي أن يقال: إننا لا نعدم أن نجد من بين المقطوعات الموسيقية المغناة بالمغرب أشعارا من قبيل الموشحات ولا أن يقال: إنه كان لشعراء المغرب في العهود السابقة جولات موفقة في مجال التوشيح لاتزال أسفار الأدب حافلة بها، فكلا الردين ولا ريب يقيم البرهان على وجود الموشح كفن أدبي أخذ مكانه من بين فنون الشعر المعروفة، وخدم الأغراض الشعرية على اختلافها، ولكنه لا يقيم الدليل البين على وجود الموشح كقالب موسيقي له خصائصه اللحنية والبنيوية التي تميزه عن غيره من بين طبوع النوبات الإحدى عشرة، مثلما تميزه في المشرق العربي من سائر القوالب الغنائية المتداولة، وإذا ثبت أن في الموسيقا الأندلسية المغربية موشحات «يبتدىء فيها بلحن ثم في مقطع ثان ينتقل إلى لحن مغاير، ثم يرجع إلى الأول» [14] على حد تعبير الأستاذ أحمد البيضاوي، فإنما هي صنعات كما يقر بذلك المحاضر نفسه، وشتان ما بين الصنعة والموشحة المشرقية فإن الصنعة مقطوعة سن الميزان الذي هو بدوره أحد أقسام النوبة، في حين تقوم الموشحة الشرقية بذاتها مستقلة عن غيرها، لها خصائصها اللحنية المقامية ومميزاتها الايقاعية. وليس يغض من قيمة رأينا أيضا أن يقال: «إن المغرب شهد نهضة موسيقية قائمة على الطرب الأندلسي المعتمد على الموشحات والأزجال.. وأن هذه الحركة كان لها أثر في ازدهار فن التوشيح» [15]، ولا يقال: «إن الأديب المؤرخ أبا عبد الله محمد الصغير الافراني المراكشي وضع شرحا على موشح ابن سهل المشهور» هل درى ظبي الحمى «سماه المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل» تحدث (فيه) عن النغمات والطبوع التي يقوم عليها أداؤه« [16] فإن ذلك لا يعدو أن يكون من قبيل تعدد الأسماء لمسمى واحد هو «الآلة»، وأنه لا يعني في شيء الموشحات الشرقية التي تنفرد بخصائصها اللحنية ومميزاتها الايقاعية.



4 الجانب الآلي في الموسيقا الأندلسية

يجدر بنا الآن أن نقف قليلا لنتأمل التسمية التي أطلقها المغاربة على الجانب الذي ورثوه من الموسيقا الأندلسية وكذا دواعي هذا الاطلاق. فأما التسمية فهي «الالة»، وأما وجهها فذلك «أننا كنا نسميها بلغتنا العامية «الآلة» تمييزا لها عن الموسيقا التي تؤدى من دون آلات. أما اسم «الموسيقا الأندلسية» فهو اصطلاح فرنسي أو أوروبي على وجه العموم »[1]. واذا فقد كانت أغلب نوبات الموسيقا الأندلسية عندما وطئت أقدام حامليها أرض المغرب موسيقا آلية، وكانت أقلها مغنى، ولذلك غلبت عليها التسمية بالآلة. وإذا ما حاولنا أن نحدد تاريخ الهجرات الأخيرة إلى المغرب أمكننا أن نضع اصبعنا بالتقريب على الفترة الواقعة ما بين عامي 1570 و 1660 والتي تملك فيها باسبانيا على التتالي فيليب الثالث، وبالمغرب ملوك الدولة السعدية، وهي الفترة التي ساد فيها نظام التفتيش الذي فرضته الكنيسة وعضدته الدوائر الحكومية على أثر حملات التهجير إلى بلاد المغرب.

ومما نكاد نجزم به ان ظاهرة التأليف الآلي

كانت مسيطرة على الملحنين العرب بالأندلس، وأن طبيعة العزف كانت غالبة على الميل إلى الغناء، يعلل هذا ما أثبته الباحثون من «لجوء بعض الهواة إلى تعمير الموسيقا بالكلام، ومن ذلك توشية غريبة الحسين التي عمرها الشاعر العلامة سيدي حمدون بن الحاج رحمه الله»... «لأن أداءها من دون كلام عرضها لخطر الضياع». [2] «والدليل على أن الكلام كله لم يقصد به إلا حفظ النغمات هو أن كل قطعة تغنى أولا بالألفاظ، ثم تعزف ثانيا بالالات فقط، وذلك ما يسمى (الجواب). وكثير من القطع الموسيقية التي كانت في أصلها مجردة من الكلام-وهو ما يسمى التوشية-قد ضاعت»[3]، خصوصا إذا علمنا أن التدوين الموسيقي لم يكن شائعا بين محترفي الموسيقا العربية. ومما يزيد في تأكيد ذلك طبيعة نظم الموشحة التي كان القصد من وراء ابتكارها كسر القيود الشعرية العروضية المتداولة، وإخضاع الشعر للنغم، بعد أن كان البحر يتحكم في صوغ اللحن، وكانت تفعيلات البيت تقرر عدد مقاطعه.

وكأنما يخيل إلينا أن الملحن كان يصنع اللحن، ثم يخامره شعور بالخوف من ضياعه، فيروح يبحث عن شاعر ينظم له بعض الأبيات ليفرغ فيها لحنه حتى لا يضيع، وذلك على نقيض ما أثر عن بعض شعراء الحجاز أيام بني أمية إذ كانوا ينظمون القصيدة، ثم يطلبون مغنيا يصوغها في قالب لحني بغية نشرها وإشهارها.

وعلى كل حال فلا يزال الجانب الآلي المجرد من الكلام غالبا ومسيطرا في الموسيقا الأندلسية، وخصوصا في المقدمات التي تستهل بها النوبات، والتي يمكن أن تعتبر بحق مجالا لتنافس العازفين وإظهار كفاءاتهم ومواهبهم. وإذا علمنا أن المعزوفات الآلية المجردة من الغناء الصوتي لم تظهر في أوروبا مستقلة بذاتها وكيانها إلا بعد النصف الثاني من القرن الخامس عشر أدركنا أن عرب الأندلس كانوا سباقين الى ارتياد عالم التأليف الاركسترالي، وفي ذلك ما يضع موضع الشك قيمة الحكم الذي ما انفك الباحثون يرددونه، وهو أن الموسيقا العربية لم تركب طريق التحرر من قيود الكلمة الا مع مطلع القرن العشرين.

ولطالما أنحى النقاد على مؤلفينا اليوم باللوم لأنهم لايبذلون جهدا يذكر في سبيل تحرير موسيقاهم من سيطرة الكلمة. وليس مما يغفر لهؤلاء

إقبالهم الدائب على اتخاذ الكلمة إطارا لألحانهم أن يقولوا: إن الألحان بمفردها لا يسعها أن تنقل من المعاني والعواطف ما يسع الكلمة أن تنقله، ولا أن تحمل من الشحنات العاطفية ما تحمله العبارة. والواقع إن هذه النظرة تكاد تهيمن علينا في سائر علاقاتنا بالفنون. فإنا لا نكاد ننظر إلى اللوحة المرسومة حتى نغرق في البحث عن كلمة أو عبارة نعنون بها هذا العمل الفني، ولا نكاد نلتقط اللحن الموسيقي حتى نأخذ في محاولة صبه في الكلمات، وكأنما نشفق على نفوسنا من أن نستغرق في رؤى تجريدية لا تربطها بالواقع الملموس إلا خيوط وهمية.

ولعلنا في غير حاجة إلى التدليل على مدى ما تستطيع الألحان الموسيقية المجردة أن تعبر عنه من المعاني والعواطف والمواقف، وإنما حسبنا أن نثير الانتباه إلى أن الباحثين في تاريخ الموسيقا الأندلسية-وهي التي تزخر بالألحان الآلية المجردة من الكلام-قد أثبتوا أن مؤلفيها «بثوها من المعاني والعواطف الكثير مما يستطيع إدراكه من رهف حسه وصفا ذوقه» [(4)]. وإننا لذلك يمكن أن نقول إن الإحساس الذي يستولي على النفس عند مشاهدة النقوش الجبسية والخشبية في المدرسة العنانية بفاس هو الإحساس نفسه الذي توحيه ألحان الحجاز المشرقي، وليس من الصدف أن تكون التواشي السبع من هذه النغمة، فهي عنوان الفنون المغربية على الإطلاق [(5)].

ولن يضير مؤلفينا اليوم أن يلجوا ميدان التأليف الآلي كما ولجه أجدادنا بالأندلس منذ قرون، فإنه ميدان فسيح الآفاق، تضيق الكلمة عن أن ترسم معالمه أو تنفذ إلى غوره. وهو بعد ذلك الطريق السوي الذي نستطيع سلوكه لنبلغ بموسيقانا أسماع العالم، ونكتب لها الخلود والاستمرار كما كتب «للآلة» على الرغم من العوارض الزمنية والتقنية.

الباب الثاني
نظام النوبة الأندلسية

5 مفهوم النوبــة

يبدو أن استعمال كلمة«نوبة» يرجع إلى العهود الأولى للنهضة الموسيقية العربية بالمشرق، ومن ثم انتقلت إلى المغرب الإسلامي مع الفاتحين ومن تلاهم من رجال الموسيقا الذين نزحوا إلى بلاد الأندلس. والواضح أن هذه الكلمة قد اعترى معناها من التغيرات ما يعتري في العادة سائر المصطلحات العلمية والفنية قبل أن يستقر بها المطاف على معاني قارة. ويمكن إجمال هذه التغيرات في الأطوار الثلاثة الآتية:

الطور الأول: حيث كانت النوبة تعني الدور الذي ينتاب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما. وفي هذا المعنى يقول الأصبهاني:«حدثنا حسين بن الضحاك قال: كانت لي نوبة في دار الواثق أحضرها، جلس أو لم يجلس...» [2]. وفيه أيضا يروي ابن بسام-نقلا عن ابن حيان-وصفا رائعا كاملا لمجلس أنه عقده المأمون بن ذي النون-أحد ملوك الطوائف-في قصره بطليطلة إذ قال:«ونظمت نوبة المغنين زمرا، فهاجوا الأطراب واستخفوا الألباب.. ثم فض الصلات والخلع في سائر الطبقات، وتناوب المغنون تلك الليلة الغناء

نظام النوبة الأندلسية:
لقد وجدت من الضروري وأنا مقبل على البحث في النوبات الأندلسية من الجانب التقني [1] أن أتناول الحديث عنها من خلال عناصر محددة تلافيا لتداخل الآراء وترجيع القول فيها وهذه العناصر هي:
1- مفهوم النوبة.
2- طبوع النوبات.
3- قالب النوبة.

بمقطوعات من شعر عبد الله بن خليفة الملقب بالمصري» [3]. ولعل مما يدخل في مفهوم تناوب المغنين على المثول بين أيدي الأمراء في المجالس ما ذكره الحميدي في وصف مجلس للأمير محمد بن عبد الرحمن الأوسط حيث قال:«ثم أمر (أي الأمير) بمراتب الغناء وآلات الصهباء» [4].

ولعل من أقدم النصوص الشعرية الواردة في هذا المعنى قول أحد أعلام المذهب المالكي بالأندلس وهو عبد الملك بن حبيب السلمي المتوفى عام 238 هـ، وهو:

صلاح أمري والذي ابتغي
هين على الرحمن في قدرته
ألف من الصفر، وأقلل بها
لعالم أربى على بغيته
زرياب قد يأخذها قفلة
وصنعتي أشرف من صنعته [5]

ولقد أورد القاضي عياض رواية ثانية للبيت الثالث فقال:

يأخذها زرياب في نوبة [6].

الطور الثاني: تطور مفهوم النوبة، فأصبحت تدل على جزء أو مقطع من«الصوت» الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي[7]. وهكذا فالنوبة بهذا المعنى تناسب مفهوم«الحركة الموسيقية» باعتبارها جزءا من المعزوفة الموسيقية السنفونية. ولعلنا نستنتج هذا المعنى مما أثر عن زرياب«أنه كانت الجن تعلمه كل ليلة ما بين نوبة أي دور إلى صوت واحد» [8]. ومثل ذلك نستنتجه من قول جارية استمع إليها تميم بن أبي تميم المعز الفاطمي ثم سألها أن تطلب ما تتمنى فأجابت:«أن أغني هذه النوبة ببغداد» فإن في هذه العبارة ما يدل على شيوع كلمة نوبة بمصر والعراق خلال القرن الرابع الهجري وما يشير إلى أنها كانت تغني«القطعة المغناة» [9].

الطور الثالث: تطور مفهوم النوبة في هذه المرحلة، فأصبحت تدل على انتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والايقاعية. وقد اكتسبت النوبة مفهومها العلمي هذا في وقت متأخر يميل الاعتقاد إلى أنه بدأ بعد تحول زرياب من بغداد إلى قرطبة حاضرة الخلافة الأموية بالأندلس. ومنذ ذلك

الحين دخلت الكلمة قاموس المصطلحات الموسيقية العربية، وأصبحت بدورها خاضعة للتعريفات العلمية. ولعل من أقدم هذه التعريفات تعريف أحمد التفاشي في القرن السابع الهجري، فقد ورد فيه أن«النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم على نشيد، واستهلال، وعمل، ومجرى، وموشحة، وزجل. وجميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أي أدوار) الاغاني العربية» [10]، ثم التعريف الذي ورد في كتاب«جامع الألحان» لعبد القادر بن غيبي المتوفى عام 1435 م من أن النوبة هي إحدى الصور الفنية الغنائية التي كانت على عهد المؤلف واسعة الانتشار، وأنها تحتوي في عهده على أربع قطع تسمى: القول، والغزل، والترانة، والفرداوشت [11]. وليس يهم في شىء أن يكون هذا التعريف واردا عن عالم موسيقى مشرقي، فإن ذلك لا يعني أكثر من تبادل المعارف الموسيقية بين شقي العالم الإسلامي منذ القديم، وإنما أن تصبح النوبة-بصفتها مصطلحا علميا مستحدثا-من جملة ما يعنى بتعريفه علماء الموسيقا ودارسوها.

ولقد عرف التادلي النوبة فقال:«هي مجموع الميازين الخمسة» [12]، وعرفها الدكتور ضون فرناندو بلدراما مرثينيت المستشرق الإسباني فقال:«قطعة موسيقية كاملة مؤلفة من عدة ألحان ونغمات». وبهذا المعنى فهي تبدو كأنها مجموعة من الأغاني المستقلة، وإن كانت كلها تتعلق بموضوع واحد ضم بعضها إلى بعض مع الزمن، ووصلت إلينا مجهولة المؤلف، مثلها في ذلك كمثل الكاتدرائيات الكبرى نتيجة جهود وأجيال، وثمرة عقول ورجال مجهولين إلى الآن [13]. وشبيه بهذا القول ما تراه الدكتورة سمحة أمين الخولي إذ تقول:«إن النوبة الأندلسية تقابل في مفهومها الوصلة المعروفة في الشرق. وهي تمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية أصبح تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربي باحترام عظيم» [14]. أما الأستاذ محمد الفاسي فيعتقد أن النوبة وحدة موسيقية كاملة بكل ميازينها. وأما المستشرق الإنجليزي هنري فارمر فرأيه: أن النوبة هي أعلى صورة فنية للموسيقا العربية [15]. وهي في رأيه«تشكل أهم طبقة في التأليف... وهي موسيقا مجالس» [16].

ولطالما اشتبه الأمر على بعض الباحثين في الموسيقا الأندلسية فخلطوا بين النوبة والطبع. وكان من هؤلاء إدريس الإدريسي صاحب كتاب«المنتخبات

الموسيقة»، فقد ذكر«أن الطبع يتركب من خمسة موازين» [17]، وكان أحرى أن ينسب ذلك إلى النوبة. وقد ظل هذا الخلط-وأحسبه لا يزال ـ قائما في أذهان كثير من رجال الموسيقا الأندلسية بالمغرب.

ومجمل القول فإن النوبة تعني القالب الموسيقي المتعارف عليه في الموسيقا الأندلسية. وهو يتكون من عناصر أساسية هي المقدمة بأقسامها والميازين الخمسة بما تحتوي من صنائع. وسنعود إلى تفصيل الحديث عن هذه العناصر عند الكلام عن قالب النوبة. وينطبق لفظ النوبة اليوم على إحدى عشرة مجموعة موسيقية، وهي المعروفة بأسمائها التالية: نوبة رمل الماية-نوبة الأصبهان-نوبة الماية-نوبة رصد الذيل-نوبة الاستهلال-نوبة الرصد-نوبة غريبة الحسين-نوبة الحجاز الكبير-نوبة الحجاز المشرقي-نوبة عراق العجم-نوبة العشاق.

6 الطبــوع

تعريف الطبع: لم ترد في كتاب السيقا لابراهيم التادلي ولا في كناش محمد ابن الحسين الحايك أي محاولة لإعطاء تعريف علمي لمصطلح الطبع، بالرغم من أن أولهما تناوله بالحديث أكثر من مرة وفي أكثر من باب [1].

وبالرغم من كون الثاني جعل منه المحور الأساسي لما حواه مجموعه من معلومات. ومن ثم فإن إدريس الإدريسي في كتابه «المنتخبات الموسيقية»يكاد ينفرد بتقديم محاولة أولية لتعريف الطبع في الموسيقا الأندلسية إذ يقول: «إنه عبارة عن جزء من الطرب المشتمل على الأربعة والعشرين جزءا»، ثم يبرر تسميته الطبع فيقول: «سمي طبعا لأنه يوافق من الطبائع البشرية ما يوافق»[2].

أما المؤتمر الثاني للموسيقا العربية المنعقد بفاس فقد قابل الطبع بلفظ المقام السائد في الشرق العربي [3].

أصل تسمية الطبع: وبعد استعراض الطبوع المتداولة في الموسيقا الأندلسية نتبين منها طبوعا تحمل أسماء عربية شرقية، وأخرى فارسية الأصل تبنتها المصطلحات الموسيقية العربية في الشرق، تم شقت طريقها إلى المغرب والأندلس مع المعارف

الموسيقية، وإن تكن كلها قد فقدت مدلولاتها الأصلية بعد أن خضع تركيبها لمقتضيات المقامات المحلية.

ومن هذه المصطلحات ما أنتقل مفردا ومنها ما أنتقل ممزوجا. فمن المفرد العشاق، والحسين، والحصار، والزوركند، والأصبهان، والمزموم، والرمل، والرصد-بعد تحريفها عن الرست، والعجم، والمجنب. ومن الممزوج عراق العرب، وعراق العجم، والحجاز المشرقي، والصيكة [4].

وفي الجدول التالي محاولة لتصنيف أسماء الطبوع حسب مدلولاتها:

وقد حفلت كتب المؤلفين المغاربة منذ القرن العاشر ممن اهتموا بالنظر في الموسيقا الأندلسية وأعلامها بما يعكس ولعهم بنظرية الربط بين الطبوع الموسيقية وبين الطباع البشرية، واتخذ اهتمامهم بهذا الموضوع صورة موغلة في الإغراق والمبالغة، حتى ليخيل للقارىء أحيانا أن الطبوع إنما جاءت لتخدم حالة نفسية معينة أو تحرك شعورا محددا، وحتى غدت أغلب مؤلفات هذا الفن تحمل من الأسماء ما ينم عن تشبع مؤلفيها بوجود علاقة محكمة ومتينة بين الطبوع والطباع.

ومن هذه المؤلفات: أرجوزة أبي الربيع سليمان الحوات المتوفى عام 1231 هـ، واسمها «كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع»، و«ديوان الأمداح النبوية وذكر النغمات والطبوع وبيان تعلقها بالطبائع الأربعة»لابي العباس أحمد بن محمد العربي أحضري من رجال أواخر القرن الثالث عشر.

ويبدو أن الربط بين الطبوع والطباع جاء ليعكس أصداء نظرية قديمة ترجع أصولها الأولى إلى عهد فلاسفة اليونان، ثم انتقلت إلى العرب من خلال ما ترجموه عن أولئك.

ومن ثم شاعت في كتب فلاسفة الإسلام الأولين كالكندي والفارابي وابن سينا، ثم انتشرت بعد ذلك بانتشار المعارف والنظريات الموسيقية. ولقد غدت أرض المغرب والأندلس مرتعا خصبا لترويج نظرية العلاقة بين الطبوع والطباع.

ولم ينحصر رواجها في أوساط محترفي الموسيقا والغناء، بل تجاوزهم إلى أوساط المتصوفة، فأصبحت كتب هؤلاء حافلة بالحديث عن «المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس»[5].

الأعلام	المدن والأقاليم	مقامات شرقية أو درجات السلم	مفاهيم موسيقية	مجهولة المعنى	أوتار
الحسين	عراق العرب	الصبكة	(انقلاب) (1) الرمل	الزيدان	الذيل (6)
حمدان	عراق العجم	الرصد	(رمل) (2) الذيل	غريبة الحسين	الحسين
	الحجاز الكبير	الماية	(رمل) (2) المايه	الغربية المحررة	الماية
	الحجاز المشرقي	زوركند	(اهلال) (3) الذيل		
	أصبهان	العشاق	(مجنب) (4) الذيل		
		الحصر	(رصد) (5) الذيل		
		انطلاب (الرمل)			

(1) لم أهتد إلى مفهوم كلمة (انقلاب) ولعلها تعني تصوير مقام الرمل أي قلب قراره إلى درجة أخرى من درجات سلمه.

(2) ربما تعني كلمة رمل (بسكون الميم) الدرجة الثانية من السلم، وهي درجة ري بالنسبة لكل من مقام الذيل ومقام الماية القائمين على درجة د

(3) استهلال الذيل مبدؤه، وهو درجة ضو.

(4) مجنب الذيل يعني غماز نغمة الذيل، أي درجته الخامسة، وهي نغمة صول.

(5) لم أهتد إلى مفهوم كلمة (رصد) ولعلها تعني تصوير مقام الذيل أي قراره إلى درجة من درجات سلمه.

(6) وتر الزير وهو أيضا درجة من السلم.

ولقد كان طبيعيا أن ينعكس هذا اللون من المعرفة على ثقافة الإسبان نتيجة احتكاكهم بالعرب ومعارفهم، وهكذا ألف كاسيودورس باسم تيودوريك ملك القوط خطابا أخلاقيا تطرق فيه إلى الطابع الأخلاقي الذي كانت تحمله الموسيقا البوليفونية في الألف السنة الميلادية. وقد تمحور هذا الخطاب حول فكرة أساسية فحواها أن هذه الموسيقا تملك من الخصائص مايجعلها قادرة على تحريك تأثيرات نفسية تختلف باختلاف المقامات اليونانية القديمة الخمس، وهي الدورياني الذي يحرك في المرء العفة والحياء، والفريجي الذي يدعو إلى القتال ويثير كوامن الغضب، والايولي الذي يشيع في النفس الهدوء، والأياستيقي الذي يشحذ البصيرة الخاملة، والليدي الذي يخفف من الهم [6]. وقد علق رولاند كاندي على هذه الرسالة التي كتبها كاسيودورس برسم الملك القوطي تيودوريك في أثينا بقوله: «إنها

تشبه النصوص المعروفة عن تأثير الطبوع في الطباع، وليس بعيدا أن تكون منقولة عن بعض تلك النصوص التي نجد نماذج لها منثورة في كتب عربية كثيرة ككتب الكندي الموسيقية»[7].

ابتكار الطبوع: ويفضي بنا الحديث عن الطبوع وعلاقتها بالطباع إلى تناول موضوع آخر طالما كان مثار نقاش بلغ في بعض الأحيان درجة قصوى من الحدة والعنف. وهو ما يمكن أن نطلق عليه مشكلة ابتكار الطبوع. فإن القارىء المتتبع فصول كناش الحايك يلاحظ أن المؤلف كلما قدم طبعا نسب استخراجه وابتكاره إلى شخص بعينه. وقد يحدد بلدته وموضع استخراجه. وإن مما يدعو إلى العجب حقا أن يتناقل الناس ما حكاه الحايك، وكأن ذلك من الأشياء المسلمة التي لا يتطرق الشك إلى صحتها. وفي وسعنا من خلال ما كتبه الحايك ومن حذا حذوه أن نضبط اللائحة الكاملة بأسماء الأشخاص الذين نسب إليهم ابتكار الطبوع. فإذا نظرنا فيها بعين التبصر والتمحيص أمكننا أن نتوصل إلى النتائج التالية:

1- أنه باستثناء الحاج علال البطلة، الذي تجمع أغلب المصادر على صحة هويته كفنان ينتمي إلى حاشية السلطان السعدي محمد الشيخ، تظل باقي الأسماء الواردة في القائمة مجهولة يشق-بل يستحيل-الاهتداء إلى تحديد هوية أصحابها.

2- أن كثيرا من الأخبار المنقولة عن مخترعي الطبوع تحمل طابع الغرابة، ولا يمكن الاطمئنان بسهولة إلى صحتها، مثال ذلك مايروى عن مبتكر الحسين والغريبة المحررة. فهو أحيانا ملك مغرم بجارية له تدعى الغريبة، وهو أحيانا أخرى الجارية نفسها.

3- أن ما قبل عن بعض الطبوع مهزوز من أساسه لأنه ينطوي على مزاعم متضاربة. مثال ذلك ما قيل عن طبع الحجاز الكبير الذي تزعم رواية الحايك أن «أهل المشرق لا حجاز عندهم»، ثم تضيف أن «مستخرجه رجل من اليمن كان نزيلا ببلاد سنان إحدى مدن العراق [8].

4- أن كثيرا من البلدان التي ينسب إليها ظهور الطبوع يصعب تحديد مواقعها»على الخريطة، مثال ذلك بلاد سنان بالعراق.

وقد تنبه إلى ضعف أقوال الحايك في هذا الموضوع المؤرخ المغربي أحمد الناصري فقال: «وقد وقفت على تأليف صغير منسوب إلى محمد

بن الحسن الحايك، فرأيت له في بيان من استنبط هذه الطبوع ووجه تسميتها بهذه الأسماء كلاما لا يصدر إلا عن الحاكة، وقلده في ذلك أناس ألفوا بزعمهم في هذا الفن»[9]. والواقع أنه لا داعي إلى تحمل عناء الانسياق وراء البحث عما يؤكد مدى سلامة أقوال الحايك عن نسبة الطبوع إلى أشخاص معينين، فإن المقامات المتداولة في ألحان الموسيقا الأندلسية لا تعدو أن تشكل في بنائها وتركيبها خلاصة ما أسفر عنه التلاقح الذي تم على أرض الجزيرة الأيبيرية بيت معارف نظرية وممارسات عملية مختلفة المشارب والذي تعانقت فيه خصائص السلم العربي القديم مع خصائص السلالم اليونانية والغريغورية والإفريقية.

ترتيب الطبوع: سلك أصحاب الترتيبات الموسيقية في تصنيف الطبوع الأندلسية مسارين متباينين:

أولهما: تصنيف يعتمد الطبوع الأصول محورا أساسيا (الذيل والماية والمزموم والزيدان) تتفرع منها الطبوع الباقية، باستثناء طبع المحررة الذي يعتبر أصلا بلا فرع. وقد أقر محمد بن الحسين الحايك هذا التصنيف، ورتب على أساسه مجموعه الذي حوى ما كان متداولا من الميازين حتى عهده. وتكريسا لهذا التصنيف وضع الحايك شجرة الطبوع، مراعيا نسبتها إلى أصولها، ونسبة هذه الأصول إلى الطبائع الأربع، وهي السوداء للذيل، والبلغم للزيدان، والدم للماية، والصفراء للمزموم.

والواقع أن ترتيب الحايك للطبوع على هذا النحو جاء تكريسا لنظرية نسبة الطبوع إلى الطباع، وبذلك ظل بعيدا عن أن يخدم النظرية الموسيقية التي تعتمد نوعية السلالم وطبيعة أجناسها وارتكازاتها كقاعدة أساسية لدراسة المقامات دراسة علمية صرفة.

ثانيهما: ويبدو أن رجال الفن انتبهوا إلى عقم التصنيف الذي أعتمده الحايك للطبوع، فاقترحوا ترتيبا جديدا لها ينطلق من تقارب النغمات الأساسية للمقامات تماما كتقارب مخارج الحروف بالنسبة لبعضها. وقد أصبح هذا الترتيب المحدث وحده المعول عليه عند أصحاب الفن دون سواه، وخصوصا بمدينة فاس، كما أصبح العمل به جاريا في أوساط «الآليين»و«المسمعين»[10].

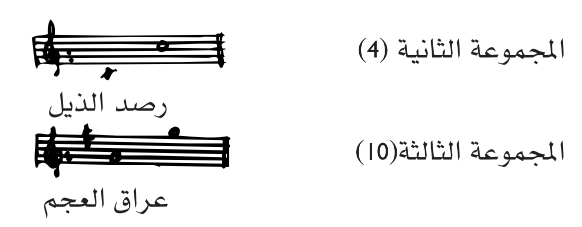
وقد أفضى تبني النظام الجديد للطبوع إلى عدول أصحاب الترتيبات

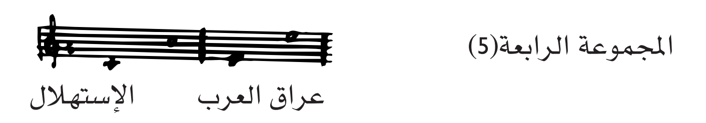
الموسيقية عن نظام شجرة الطبوع الذي وضعه الحايك ومن سبقه، وأصبحت الطبوع بمقتضى ذلك تشكل مجموعات مستقلة عن بعضها بعض يربط بين أجزائها تقارب نغمات قراراتها. وهكذا انتظمت النوبات الإحدى عشرة بطبوعها، وضمن بعضها صنائع الطبوع التي ضاعت نوباتها. وإلى هذا النظام الجديد يشير أبو الربيع سليمان الحوات المتوفى عام 1231 هـ في أرجوزة له جاء فيها:

فصل وعند أهل علم الموسيقا
ترتيب آخر بديع ينتقى
على وفاق ما اقتضى قرب النغم
كقرب مخرج الحروف في الكلم
وهو الذي اليوم عليه العمل
عند الغناء، وسواه مهمل
وهو بفاس وهي أم الامصار
مستعمل في ليلها وفي النهار
قامت به بآلة أوغيرها
طوائف اختلفت في سيرها
وها أنا رتبتها منظمة
نظم لآل في سلوك محكمه
عشاق، ذيل، رملة، لرصد ذيل
عراق عجم، ثم عرب، فاستهل
ماية ان صكت، غريبة الحسين
حررها، حجاز شرق، دون مين
فيحمد الزيدان، رصدا حاصره
زوركند، زم، حجاز أكبره
ان جنب، المشرق لاصبهان
ثم لرملها، انقلابه، الحسين ثم
فهذه الخمسة والعشرون
جمعتها من حيث لاتدرون

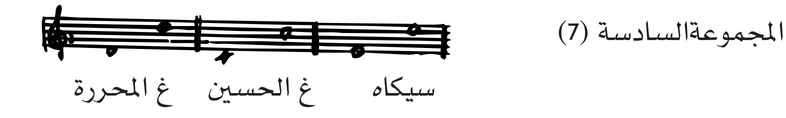
جدول ترتيب الطبوع بحسب تقارب نغمة القرار:


المجموعة الأولى (11)
عشاق
ذيل
رمل الذيل

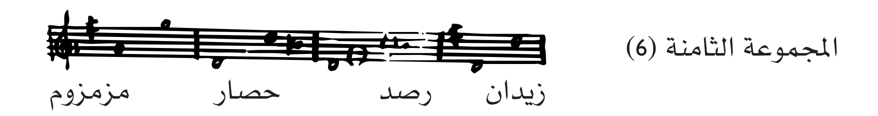

المجموعة الثانية (4)
رصد الذيل
المجموعة الثالثة(10)
عراق العجم


المجموعة الرابعة(5)
عراق العرب
الإستهلال


المجموعة الخامسة (3)
المابة

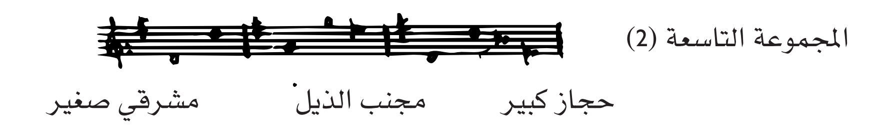

المجموعةالسادسة (7)
سيكاه
غ الحسين
غ المحررة


المجموعة السابعة (9)
حجازي مشرقي


المجموعة الثامنة (6)
زيدان
رصد
حصار
مزمزوم


المجموعة التاسعة (2)
اصبهان
زوركند

المجموعة التاسعة (2)



حجاز كبير   مجنب الذيل   مشرقي صغير

المجموعة الحادية عشرة (1)



رمل الماية انقلاب الرمل   الحسين   حمدان

وقد تعرض ترتيب النبرات الى المراجعة ومعاودة النظر على يد نخبة من رجال الفن على عهد السلطان محمد بن عبد الرحمن، ثم على عهد السلطان الحسن الاول.

غير أن هذا العمل اتجه على الاخص إلى اعادة ترتيب النوبات الاحدى عشرة والصنعات الملحقة بها، قصد تيسير حفظها على الرواد، دون أن يمس جانب الطبوع الموسيقية.

وما زال موضوع النظر في ترتيب النوبات وصنائعها الأصلية والملحقة محور اهتمام كثير من رجال فن الموسيقا الأندلسية المعاصرين، وذلك ما يفسر ظهور كناش الحايك في طبعات جديدة كان أسبقها إلى ارتياد دور الطبع التحقيق الذي أنجزه الاستاذ عبد اللطيف بن منصور [12]، ثم تلاه كتاب «التراث العربي المغربي في الموسيقا»[13].

وهو عبارة عن دراسة وتنسيق وتصحيح لكناش الحايك من انجاز المرحوم الحاج ادريس بن جلون، نحا فيه نحوا جديدا حيث «عمل على تصحيحه ورده إلى أصله»[14] ثم كتاب «من وحي الرباب»الذي جمع فيه الفنان الحاج عبد الكريم الرايس رئيس جوق البريهي بفاس أشعار وأزجال الموسيقا الأندلسية طبق المختصر الذي أنجز في عهد السلطان الحسن الأول [15]، غير أن كتابي ابن منصور وابن جلون يبقيان أكثر اهتماما لاحتوائهما مقدمة الحايك.

ونعود إلى الطبوع، فنقف على محاولة جديدة لتصنيفها تنطلق من الوحدة النغمية لقرار السلم. وقد قام بها الفنان المعاصر مولاي العربي الوزاني في مقالة نشرها عام 1966 [16]، حيث عمد إلى ترتيب الطبوع في

ست مجموعات تنتمي على التوالي إلى النغمات الستة التالية: ضو-ري-مي-فا-صول-لا.

المجموعة الأولى: ستة طبوع قائمة على نغمة ضو، وهي: الذيل-رصد الذيل-الماية-الاستهلالي انقلاب الرمل-غريبة الحسين.

المجموعة الثانية: اثنا عشر طبعا قائمة على نغمة ري، وهي: رمل الماية الاصبهان-الحجاز المشرقي، الرصد، الغريبة المحررة، المشرقي الصغير-لزوركند-الزيدان-الحجاز الكبير-الحصار-رمل الذيل-المشرقى.

المجموعة الثالثة: طبعان قائمان على نغمة مي، وهما الصيكة وعراق العرب.

المجموعة الرابعة: طبع واحد قائم على نغم فا، وهو حمدان.

المجموعة الخامسة: أربعة طبوع على نغمة صول، وهي: المزموم-عراق العجم-مجنب الذيل-العشاق.

المجموعة السادسة: طبع واحد قائم على نغم لا، وهو الحسين.

ويلاحظ أن الوزاني ينطلق في الدعوة لهذا الترتيب من تشابه نغمات القرار، ولكنه لا يقيم أي اعتبار دلالة المفاتيح ولا للدور الذي تلعبه علامات التحويل القارة والعارضة في تشخيص وتلوين السلم وإعطائه هويته الحقيقية.

وبذلك تبقى محاولته قاصرة عن أن ترقى إلى صف التصنيفات العلمية الصرفة.

وبعيدا عن الترتيبات التي اعتمدها المغاربة القدماء والمعاصرون لطبوع الموسيقا الأندلسية تعمد بعض الدراسات الحديثة إلى تصنيفها انطلاقا من مقابلتها مع السلالم المنتمية إلى موسيقا الشعوب التي تساكنت في الأندلس.

أو أثرت فيمن سكنوها قبل حلول العرب بها.

وهي تفعل ذلك بوحي من اقتناعها بالتفاعلات التي وقعت على أرض الأندلس بين موسيقا الفاتحين-عربا وبربرا-وبين موسيقات سكانها الأولين.

ولابد هنا من التذكير بما أشرنا إليه سابقا من وجوه التفاعل بين الألوان الموسيقية الوافدة إلى الأندلس مع الفاتحين المسلمين وموسيقا القوط التي تجمعت فيها حصيلة المعارف النظرية والممارسات العملية

للموسيقا اليونانية والغريغورية.

فلقد أثبتت هذه الدراسات وجود صلات تربط الموسيقا العربية عامة والأندلسية خاصة ببعض أصول الموسيقا اليونانية في العصور القديمة(17).

وفي وسعنا أن نقف على بعض الخصائص المشتركة بين الطبع الأندلسي والسلم اليوناني لتأكيد تلك الصلات. ومنها:

1- الموسيقا الأندلسية مقامية ونغمية. وذلك نفسه ينطبق على الموسيقا اليونانية.

2- تستعمل الموسيقا الأندلسية السلم الطبيعي. وهذا من خصائص الموسيقا اليونانية أيضا.

3- يشكل الجنس أو الخلية الأساسية في بناء كل من الطبع الأندلسي والسلم اليوناني، وتكون هذه الخلية ذات بعد ثالث tricorde أو رابع tetracorde أو خامس pentacorde

4- تعتبر الدرجة الخامسة من السلم والطبع معا بمثابة الارتكاز الصوتي الرئيس في بنائهما.

وهي نقطة توقف مؤقتة وثانوية. وتشكل نقطة انطلاق الجنس الثاني فيهما، وتعرف بالغماز في الموسيقا الأندلسية أو الميز Mese في السلم اليوناني.

وقد تصبح هذه الدرجة ذاتها منطلقا لطبع جديد، وذلك ما يعرف باسم المجنب في الموسيقا الأندلسية وهو الانحراف عن مقام الطبع والارتكاز على غمازه، فمجنب الذيل هو ما يقوم على نغمة صول، وهي ذاتها خامسة الذيل الذي يقوم على نغمة ضو.

وبصفة عامة يمكن ارجاع الطبول الأندلسية إلى ثلاثة أصول:

1- الطبوع ذات الأصل الفيتاغوري.

وهي التي كانت مستعملة في ألحان الموسيقا الغريغورية الكنسية، والتي نقلت من السلالم الاغريقية القديمة بعد إدخال تحويلات بسيطة عليها مست في الغالب الدرجتين الأساسية والمسيطرة. وتتميز هذه السلالم بكون عقودها السفلى مركبة من أبعاد السلم الدياتوني، وهي الثانية الصغيرة والكبيرة لا غير (Tonet 1,2 ton)، وتتدرج ضمن هذا الصنف مجموعة من الطبوع يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف.

الصنف الأول

طبوع تتطابق مع السلالم اليونانية القديمة من حيث نوع الأبعاد ومواضيعها، وكذا نغمة القرار. وبيان ذلك في الجدول التالي:

الطبع الأندلسي	السلم اليوناني القديم	ترتيب الأبعاد	نغمة القرار
السيكاه	الدوري	2-1/2-3-1/2	مي
عراق العرب	"	"	"
اصبهان	الفريجي	1-1/2-3-1/2-1	ري
الغريبة المحررة	"		"
رصد الذيل	الليدي	1/2-3-1/2-2	ضو
الاستهلاك	"	"	"
غريبة الحسين	"		"

الصنف الثاني

طبوع تتطابق مع السلالم اليونانية في ترتيب الأبعاد ونغمة القرار لولا ما يعتور الألحان الأندلسية من تحويل عارض عند نزولها نحو القرار. وبيان ذلك في الجدول التالي:

الطبع الأندلسي	السلم اليوناني	ترتيب الأبعاد	نغمة القرار	التحويل الطاريء
رمل الماية	الفريجي	11/2-3-1/2-1	ري	سي b عند نزول اللحن
انقلاب الرمل	الليدي	21/2-2-1/2-2	دو	سي b عند نزول اللحن
الماية	"	"	"	
الحسين	هيبودوريان	21/2-2-1/2-1	لا	سي b عند نزول اللحن

الصنف الثالث

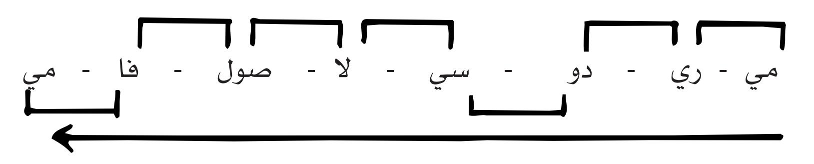
طبوع تتطابق مع السلالم اليونانية في ترتيب الأبعاد، غير أن نغمة القرار متباينة، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون تحويلا للمقام.

الطبع الأندلسي	نغمة قرارة	السلم اليوناني	نغمة قرارة	ترتيب الأبعاد	بعد التحويل
عراق العجم	صول	الليدي	دو	2-1\2-3-1\2	خامسة تامة
المزموم	صول	الليدي	دو	2-1\2-3-1\3	خامسة تامة
حمدان	فا	الليدي	دو	2-1\2-3-1\4	رابعة تامة

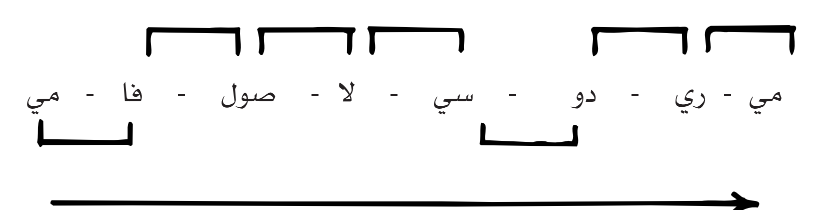
2- **طبع افريقي الاصل**. وهو طبع الرصد الذي يحمل ملامح السلم الافريقي، وبذلك يحاكي السلم الخماسي الشائع استعماله في منطقة سوس بالأطلس الصغير. أو في موسيقا كناوة ذات الأصل الذي يرجع إلى أفريقيا الغربية.

3- **طبوع ممزوجة أو اصطناعية**. وهي سلالم يمكن الحصول عليها عن طريق تأليف أجناس مأخوذة من سلالم مختلفة، مما يؤدي إلى توليد نوع جديد يكتسي طبيعة المزج والاصطناع وتحمل هذه السلالم ملامح شرقية أبرزها. - قيام درجات سلمها على أبعاد ثانية من فئة طنين ونصفه، وطنين ونصف طنين. - قيامها على امتزاج عقدين ينتميان إلى مقامين مختلفين. وهذا أمر يكسوها مسحة تصويرية.- اعتراض الثانية الزائدة لدرجات عقودها السفلى، خصوصا عند نزول اللحن نحو القرار.وتندرج في هذا النوع طبوع الزوركند، ومجنب الذيل، والعشاق، والطبوع التي هي من فصيلة الحجاز كالزيدان، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي. ومن خلال هذه الجداول سيكون في وسعنا أن نتبين وجوه الشبه بين الطبوع الأندلسية والسلالم اليونانية القديمة، على أننا لا نطمع في أن تكون هذه المقابلة نهائية وحاسمة، وذلك لما أصاب السلالم اليونانية ذاتها من تغيير نتيجة التأويلات العشوائية التي تعرضت لها في العصور الوسطى، ثم لخلوها من علامات التحويل العارضة عند نزول اللحن أو صعوده، والتي تعتبر في كثير من طبوع الموسيقا الأندلسية من وسائل التلوين التي تضفي على الألحان

لونا متميزا وتمنحها طعما خاصا. وتجدر الإشارة هنا إلى قضية شغلت- ولا تزال تشغل-بال كثير من الباحثين الغربيين المتخصصين في الدراسات الموسيقية الاغريقية القديمة. وتتعلق باختلاف هؤلاء حول ما إذا كان السلم اليوناني القديم (مي-مي) من جنس المقامات الصغيرة (مينور) أو الكبيرة (ماجور)، كما هو الشأن بالنسبة للفريجي (رى-رى)، والميكسوليدي (سي-سي) والهيبودوريان لا-لا)، وذلك اعتبارا لكونها جميعا تبتدىء ببعد ثالث صغير (مي-صول) (رى-فا) (سي-رى) (لا-ضو)، ولو أنها كانت خالية من الدرجة الحساسة [18]. ففيما يرى أغلب الباحثين أن السلم الدرورياني- كالسلالم الأخرى من الديوان الصغير يعتقد الناقد الفرنسي روبير طانير أن هذا الحكم لا يعدو أن يكون نابعا من انطباع وهمي يوحي به «النشيد الديلفي المهدي الى آبولون»، وهو المدونة الاغريقية التي عثر عليها في أنقاض مدينة ديلفيس. وهو انطباع ناتج من قراءة حديثة للسلم الدورياني، غيرت مفهوم اللحن القديم، وأضفت على مدونته سمة الكآبة التي هي من خصائص المقام الصغير. ولكي يصحح الناقد الفرنسي هذا المفهوم الخاطىء فهو يقترح أن ننطلق في قراءة السلم الدورياني من أعلى إلى أسفل، وبذلك يصبح وضع الأبعاد فيه على النحو التالي:



أي: درجتان فنصف درجة، فثلاث درجات، فنصف درجة. وبذلك يصبح المقام من الديوان الكبير بدل قراءته من أسفل إلى أعلى، وهي قراءة ينتج منها الوضع التالي للأبعاد:



أي نصف درجة، فثلاث درجات، فنصف درجة، فدرجتان. وهو سياق الأبعاد في المقام من الديوان الصغير [19].

والواقع أن الذي أوقع الباحثين الغربيين في هذا الاختلاف هو اعتمادهم في تشخيص السلالم اليونانية القديمة على ما نقل عن فلاسفة الاغريق القدماء من وصف نظري لها، ومن ثم فإن المدونات القليلة التي عثروا عليها لم تسعفهم في تبين مساراتها اللحنية الحقيقية، فراحوا في تلمس طبيعتها يحطبون حطب ليل، معتمدين على الحدس والتخمين، طالما أنها لم تنته إليهم عن طريق السماع المباشر.

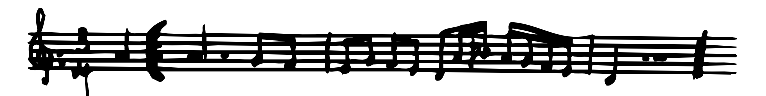
ولو أن الموسيقا الأندلسية انتهت إلينا من خلال مدونات منقوشة-كما هو شأن الموسيقا اليونانية القديمة-لما كان من المستبعد أن نقع في مثل ما وقع فيه الباحثون الغربيون المعاصرون، وأن نضيع في متاهات من التأويلات العشوائية التي تفضي ولا ريب إلى اختلاف وجوه النظر وتشعبها. ومن ثم فلن يكون من قبيل المستحيل أيضا أن ننعت طبعي الصيكة وعراق العرب بأنهما من الديوان الصغير لتمت بهما مع المقام الدورياني.

ولعل في وسعنا-نحن الذين انتهت الينا الموسيقا الأندلسية عن طريق السماع-أن نوفق إلى ادراك الطبيعة الحقيقية للسلالم اليونانية، وذلك انطلاقا من علمنا بالتشابه القائم بين بنيات الأجناس التي تشكل بعض المقامات الأندلسية وتركيب السلالم الاغريقية وحتى الغريغورية التي تفرعت منها، فإن هذا التشابه يحملنا على القول إن السلالم اليونانية-وعلى الأخص السلم الدورياني المعروف بالمقام الوطني، والذي هو أصل السلالم الأخرى، بل حتى السلم الفريجي الذي يطابق نظام أبعاده كثيرا من طبوعنا الأندلسية-كانت بعيدة كل البعد عن اللون الحزين الذي هو من طبيعة المقام من الديوان الصغير.

ولو أن حبل التواصل بين قدماء الإغريق وجيل الباحثين المعاصرين ظل متماسكا، فانتهت موسيقا أولئك إلى أسماع هؤلاء، كما حدث بالنسبة لموسيقا مسلمي الأندلس لكان من شأن هذا أن يزيد من تأكيد الاحتمال الذي نذهب إليه.

ومن جهة أخرى فإننا لو اقتطعنا من الموسيقا الأندلسية-فرضا-الجملة اللحنية التي يقوم عليها صدر صنعة «محمد ذو المزايا»من ابطايحي رمل

المابة، ثم دوناها بالنوطة الموسيقية على النحو التالي:
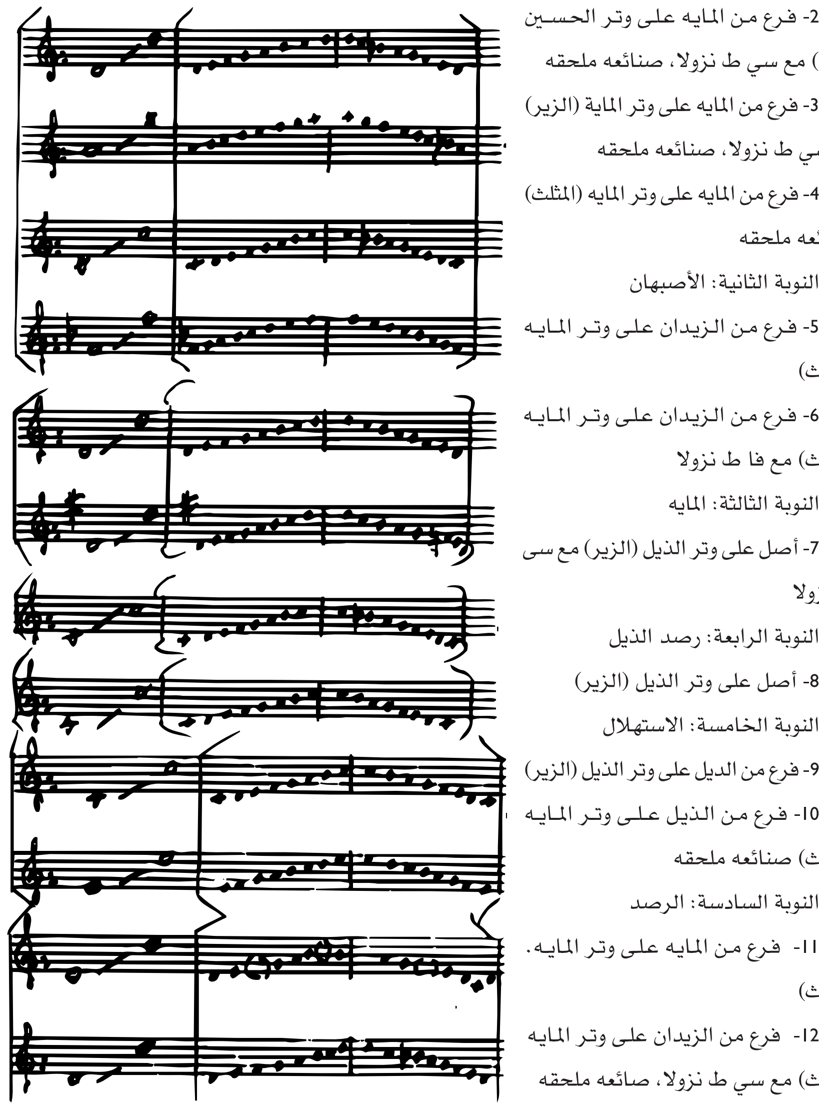


ثم عرضناها على موسيقي لم يسبق له أن استمع إلى الموسيقا الأندلسية، لنعرف رأيه في طبيعة مقامها، لكان من المحتمل جداً أن يقول عنه إنه مقام رى الصغيروإن يكن خاليا من الدرجة الحساسة، وبذلك يوقعنا هذا الموسيقي في مثل ما أوقع فيه ريناخ نفسه وغيره [20] عندما دون النشيد الديلفي في مقام مي الصغير[21]. ولكن ما عصم موسيقانا من الوقوع في مثل هذا الجدل هو أنها قد انتهت الينا عن طريق السماع والتداول الشفاهي، وليس عن طريق التخمين، وأن تكون الدراسات العلمية التي تناولتها بالبحث منطلقة من الآثار المسموعة، وليس من النصوص المدونة في صخور الانقاض.

ونعود إلى ترتيب الطبوع لنقدم الجدول المفصل للمقامات الأندلسية، حسبما أقره مؤتمر فاس لسنة 1969، وهو جدول لا أدعي أنه نهائي وحاسم للنقاش. فإن من بين المعنيين من لا يطمئن إلى ما أقره المؤتمر المذكور [22]، ولكنه مع ذلك عمل يشكل لبنة أساسية في بناء هيكل الطبوع الأندلسية على نهج علمي واضح، ويعكس «شجرة الطبوع»في صورة أكثر حداثة وأقرب إلى الاسلوب العلمي.

المقامات الأندلسية حسب الاستعمال المغربي تبعا لما أقره المؤتمر العربي الثاني للموسيقا العربية بفاس عام 1969

النوبة الأولى: رمل المايه

1- فرع من الماية على وتر المايه (المثلث) مع سي ط نزولا



2- فرع من المايه على وتر الحسين (البم) مع سي ط نزولا، صنائعه ملحقه

3- فرع من المايه على وتر الماية (الزير) مع سي ط نزولا، صنائعه ملحقه

4- فرع من المايه على وتر المايه (المثلث) صنائعه ملحقه

النوبة الثانية: الأصبهان

5- فرع من الزيدان على وتر المايه (المثلث)

6- فرع من الزيدان على وتر المايه (المثلث) مع فا ط نزولا

النوبة الثالثة: المايه

7- أصل على وتر الذيل (الزير) مع سى ط نزولا

النوبة الرابعة: رصد الذيل

8- أصل على وتر الذيل (الزير)

النوبة الخامسة: الاستهلال
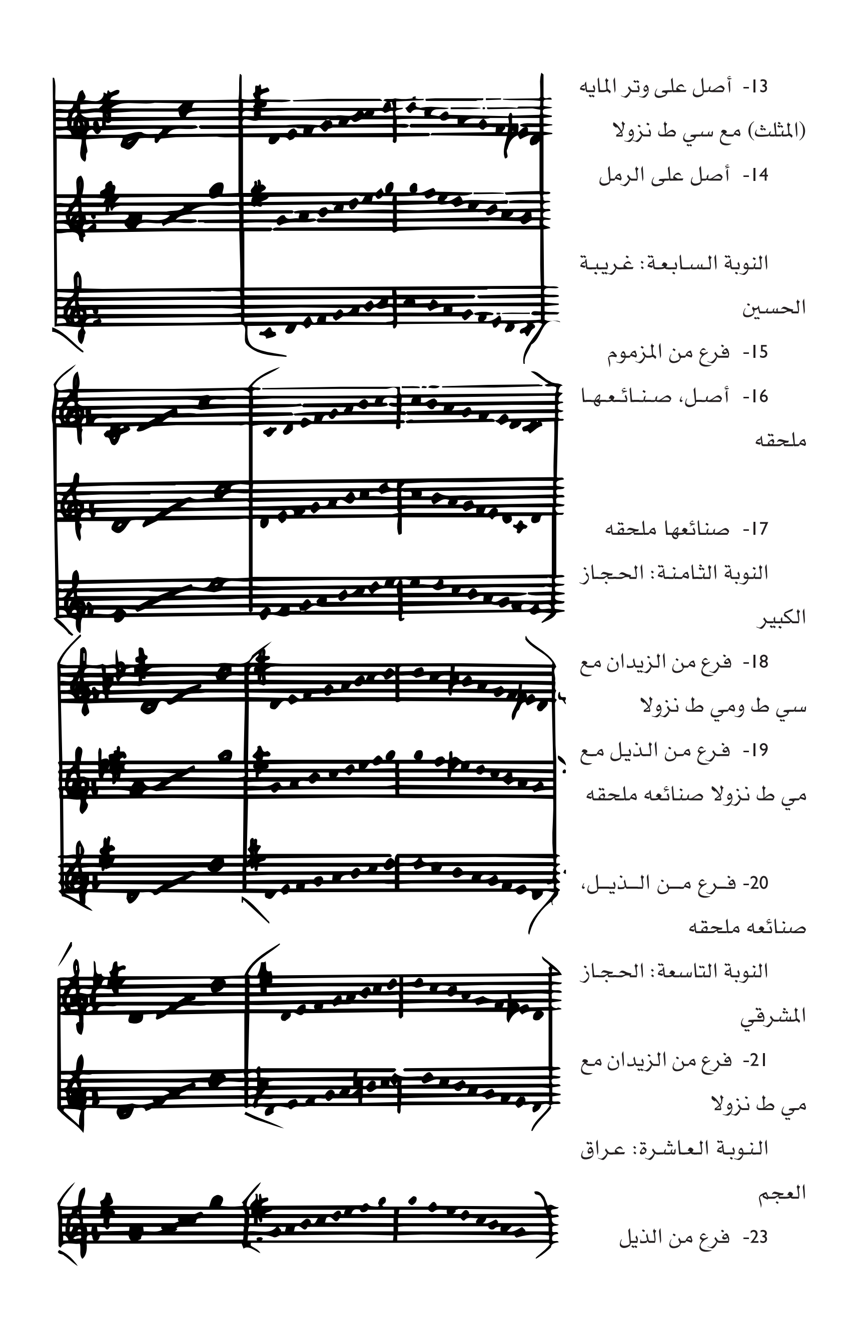
9- فرع من الديل على وتر الذيل (الزير)

10- فرع من الذيل على وتر المايه (المثلث) صنائعه ملحقه

النوبة السادسة: الرصد

11- فرع من المايه على وتر المايه. (المثلث)

12- فرع من الزيدان على وتر المايه (المثلث) مع سي ط نزولا، صائعه ملحقه



13- أصل على وتر المايه (المثلث) مع سي ط نزولا

14- أصل على الرمل

النوبة السابعة: غريبة الحسين

15- فرع من المزموم

16- أصل، صنائعها ملحقه

17- صنائعها ملحقه

النوبة الثامنة: الحجاز الكبير

18- فرع من الزيدان مع سي ط ومي ط نزولا

19- فرع من الذيل مع مي ط نزولا صنائعه ملحقه

20- فرع من الذيل، صنائعه ملحقه

النوبة التاسعة: الحجاز المشرقي

21- فرع من الزيدان مع مي ط نزولا

النوبة العاشرة: عراق العجم

23- فرع من الذيل

النوبة الحادية عشرة:

العشاق

24- فرع من الزيدان
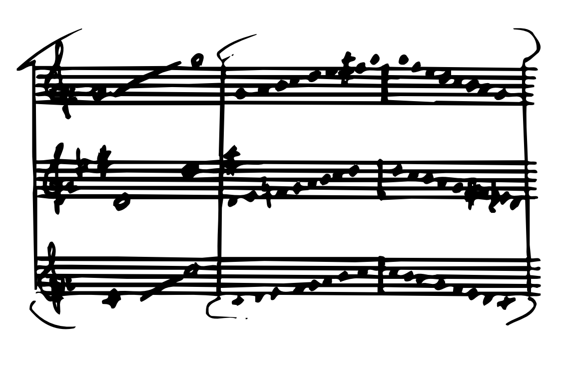
فا غير قاره

25- فرع من الذيل.

الحقت صنائعه بالنوبة

27- أصل على وتر

الذيل (الزير)



إن نظرة دقيقة وفاحصة إلى هذه المقامات تؤدي إلى استخلاص الملاحظات التالية:

أ-بالرغم من كون بعض الطبوع تبدو متحدة المقام إلا أن ألحانها تختلف اختلافا بينا عن بعضها بعض، ليس ذلك فقط من حيث الصياغة والتركيب، ولكن أيضا من حيث طبيعتها ونوع التأثير الذي تتركه أو المشاعر التي تحركها في المستمع، ويرجع هذا الاختلاف إلى سببين اثنين:

أولهما: ما يعترض درجات السلم في بعض هذه الطبوع من علامات تحويل صعودا آنا ونزولا آنا آخر. مثال ذلك طبوع الذيل، ورصد الذيل، والاستهلال، وغريبة الحسين، والماية، وانقلاب الرمل، فإنها كلها تقوم على نغمة ضو. والأبعاد الفاصلة بين درجاتها متشابهة، إلا أن السلم بالنسبة للطبوع الأربعة الأولى سالم لا تعترضه أي علامة تحويل، فهو إذا مطابق لسلم ضو الكبير، بينما السلم في الماية وانقلاب الرمل تعترضه سي بيمول عند نزول الالحان. مثال ذلك أيضا طبوع المزموم، ومجنب الذيل، وعراق العجم، والعشاق القائمة على نغمة «ضو». فإنها وإن احتوى دليل مقامها على فادييز فإن علامات الخفض التي تعترض بعضها تكسو ألحانها طعما مغايرا. والأمر نفسه يقال عن طبوع الزوركند، والحجاز الكبير، والمشرقي الصغير، والحجاز المشرقي، ورمل الذيل التي تقوم كلها على نغمة رى ويحمل دليل مقاماتها علامة فادييز. وثانيهما: تفاوت أهمية درجات السلالم متفقة القرار، نتيجة اختلاف مواقع الارتكاز فيها. ففي بعضها يقوى الارتكاز على الثالثة والخامسة بعد القرار، وفي بعضها الآخر يقوى الارتكاز على الرابعة

بعد القرار، وهكذا ..، وتلك اختلافات ينتج منها تلوين الألحان بألوان متباينة بالرغم من وحدة مقاماتها.

ب-يقوم خمسة عشر طبعا على سلالم يخلو دليل مقاماتها من أي علامة للتحول. ويتضح ذلك في كون ألحانها قابلة لتؤدى على الأقراص البيضاء من البيانو دون السوداء. ويتعلق الأمر هنا بما يلي: الذيل، و السيكاه، وغريبة الحسين، والغريبة المحررة، ورصد الذيل، والرصد، والحصار، وعراق العرب، والاستهلال، وأصبهان، والماية، ورمل الماية، وانقلاب الرمل، والحسين، والعشاق. ويشكل هذا العدد أكثر من نصف الطبوع المعروفة.

جـ-لا يحمل دليل المقام في الطبوع الباقية أكثر من علامة تحويل واحدة. وهذه العلامة خافضة في طبعي حمدان والمشرقي (سي) وهي رافعة في طبوع الزوركند، والزيدان، والمزموم، والحجاز الكبير، ومجنب الذيل، والمشرقي الصغير، والحجاز المشرقي، وعراق العجم، ورمل الذيل (فا #).

د-يجنح كثير من ألحان الموسيقا الأندلسية عند نزولها نحو القرار إلى الانكسار، نتيجة تعرضها لعلامة تحويل خافضة، وذلك باضافة سي b أو مي b أوكسر (فا #).

هـ-لا يقوم أي طبع أندلسي على نغمة سي. وأكثر الطبوع التي ترتكز على نغمة رى (12)، تليها المرتكزة على ضو (6)، فالمرتكزة على صول (4)، ثم مي (2)، وفا (1).

و-لا تخلو ادراج الطبوع التي ضاعت نوباتها ضمن النوبات الإحدى عشرة من تعسف. وهو تعسف أشار إليه أكثرمن باحث. ومن هؤلاء المرحوم مولاي العربي بن أحمد الوزاني. فقد تساءل-مثلا-عن سبب أدماج المشرقي الصغير في نوبة الحجاز الكبير رغم ما بين طبعيهما من تنافر وعدم انسجام (23).

ز-تبدو بعض الطبوع كأنها تقوم على سلم يتأرجح بين مقامين. وقد أشار إلى ظاهرة التأرجح هذه الباحث سابق الذكر [24]، فذكر أن في الموسيقا الأندلسية طبوعا مركبة من طبعين، واستعرض أسماءها، وضرب لها أمثلة ببعض الصنائع، وهذه الطبوع هي:

١- طبع الزوركند الملحق بنوبة الأصبهان، مزيج من طبع الأصبهان وطبع الحجاز الكبير.

2- طبع عراق العرب، الملحق بنوبة الاستهلال، مزيج من الصيكة والاستهلال.

3- طبع الصيكة المدمج في نوبة غريبة الحسين، مزيج من الطبعين معا.

4- طبع الغريبة المحررة المدمج في نوبة غريبة الحسين، مزيج من رمل الماية وغريبة الحسين.

5- طبع الحجاز المشرقي مزيج من المشرقي والحجاز الكبير.

6- طبع العشاق مزيج من طبع الذيل وطبع الحجاز في بعض الصنائع[25].

وفي وسعنا أن نستنتج من ملاحظات الوزاني ما يدل على القول بضرورة تقليص عدد الطبوع في الموسيقا الأندلسية، وهو استنتاج يؤكده رأي آخر له جاء فيه: «وفي نظري أنه لا فرق بين المزموم وعراق العجم ومجنب الذيل. والذي أراه أن الطبع واحد. وتعدد الاسماء انما هو ناتج من الملحنين فيه، وهم من جهات مختلفة»[26].

غير أن الوزاني نفسه يطالعنا بعد سنوات من إصدار هذه المقالة برأي جديد يكاد ينقض فيه موقفه السابق حينما دعا إلى إعادة تصنيف الموسيقا الأندلسية «حسب ترتيب الطبوع قديما بدلا من ترتيب النوبات التي رتبها الفقيه محمد بن الحسين الحايك رحمه الله سنة 1214 هـ»وهو يعلل رأيه بقوله «إذا رجعنا إلى نظام ترتيب الطبوع أمكننا أن نحصل على ستة وعشرين نوبة بدلا من احدى عشرة نوبة، وفي الوقت نفسه يتمكن الهواة من معرفة جميع أسماء الطبوع وارتكازاتها»[27]. وينطلق الوزاني من يقينه أن عمل الحايك كان يشابه مرحلة أولية شكلت مرحلة التجميع. أما وقد تمت عملية التجميع هذه فقد أصبح من اللازم إعادة ترتيب الأعمال الموسيقية على أساس الطبوع، أي المقامات كما هو الشأن في الانتاج الموسيقي الغربي.

ولا شك أن عملا من قبيل ما دعا إليه الوزاني سيؤدي فيما لو تحقق إلى النتائج التالية:

- ارتفاع عدد النوبات من إحدى عشرة نوبة إلى ستة وعشرين، بعدد الطبوع المتداولة في الموسيقا الأندلسية.

- سلخ الصنائع اليتيمة من النوبات التي أدمجت فيها.

- إعادة بناء هيكل النوبات الضائعة.

وننتهي الآن إلى التساؤل عن نوع الانفعالات التي تحركها الموسيقا

الأندلسية. وفي هذا الصدد أورد رأيا للزعيم الراحل المرحوم. علال الفاسي وهو رأي يمتاز بالتعمق في استجلاء أسرار هذه الموسيقا التي «جاءت معربة عن حياة القصور وما فيها من بذخ وترف غنية بالأحلام والأشواق، والتباريح وتمجيد الطبيعة... كل هذا مع شعور بالهجرة، وحنين ناعم إلى الوطن، والتغني به في نخوة وعزة وكبرياء». ثم يعلل علال الفاسي اقتصار الموسيقا الأندلسية على معالجة هذه الانفعالات بتأثير البيئة، وظروف نشأتها. ويخلص بعد ذلك إلى الحكم على هذه الموسيقا بأنها «لا تهتم بنواحي البطولة، والصراع الوجودي والملحمي والقلق الإنساني وغيرها من النواحي التي اهتمت بها الموسيقا الغربية الكلاسيكية والعصرية»، ولذلك جاءت في بعض الأحيان «هادئة رتيبة، تمشي على خطين متوازيين، تبعث أحيانا الملل والسأم لعدم تجاوبها في بعض الأحيان مع المستمع، وفي هذه الحالة يتعطل الوجدان»[28].

7 قالــب النوبــة

اكتمل المفهوم الموسيقي للنوبة منذ أصبحت تعني قالبا موسيقيا له معالمه الخاصة. ويهمنا الآن أن نتعرف على عناصر هذا القالب الذي بلغت النهضة الموسيقية بابتكاره في الأندلس ذروتها العليا [1]. وسوف أتناول هذا الموضوع على أساس تقسيم النوبة إلى قسمين أساسيين، هما المقدمات و الميازين، ثم ألحق بهما فصلا عن الاضافات المختلفة لنتبين بعد ذلك الهيكل العام الذي ينبني عليه هذا العمل الموسيقي...

ا - القسم الأول:

المقدمات: قبل البدء في أداء الميازين يعمد الجوق الأندلسي إلى عرض مقدمات موسيقية تستهل بها النوبة وهي معزوفات آلية في مجملها، وتحتضن ثلاثة أصناف.

ا - المشالية: هي نوع من الافتتاح الذي يتم خلاله تحقيق الانسجام بين الآلات المشاركة في عزف النوبة. ويقول عنها شوتان: «إنها تحتوي على كل عناصر النوبات». وقد ذكر البحاثة الكبير الاستاذ محمد الفاسي أن المشالية «كانت في الماضي تصطبغ بصبغة ارتجال يقوم به رئيس الجوق،

فينتقل من نغمة إلى نغمة، غير متقيد بقاعدة ولا ميزان خاص. ولكن ذلك مع انخفاض المواهب آل إلى نحو فوضى لا تليق بما يجب أن تتصف به الموسيقا من انتظام وتناسق، ففكر أحد كبار الموسيقيين-وهو سيدي عمر الجعيدي رحمه الله [2]-في إدخال إصلاح على المشالية، وذلك بأن يرتب العزف الصامت على بعض القطع تنتخب من عدة نغمات» [3].

ويبدو من هذا الوصف أن المشالية في أصلها شبيهة بما كان يجري في المعزوفات الغربية خلال القرن الثامن عشر مما عرف باسم «الكادانسا». فقد كان المؤلفون أمثال هايدن وموتسارت لا يكتبون هذا الجزء ذا الطابع الارتجالي الحر، والذي تتوقف فيه الاركسترا وتتركز الآذان والعيون على العازف المنفرد وآلته العجيبة وهو يؤدي الكادانسا.
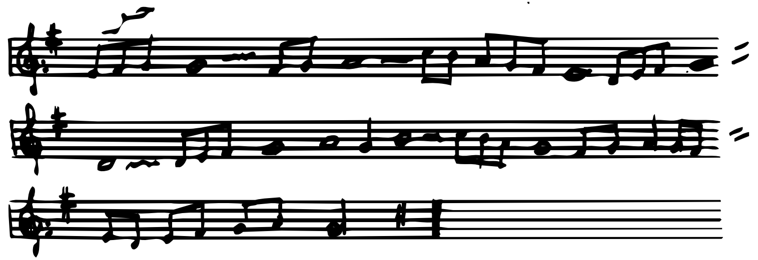
ومن عجيب المفارقات أن يكون انخفاض المستوى في مجال الارتجال الحر، وجنوح العازفين المنفردين إلى الاطالة المملة سببين مشتركين بين الموسيقا الأندلسية والموسيقا الغربية الكلاسيكية يؤديان إلى إلغاء هذه العادة، فتعوض المشالية باستعراض منتخبات تعزف بالتتالي في المقدمة تمهيدا للدخول في عزف الميزان الأول، بينما يعمد المؤلفون الغربيون إلى كتابة كاملة للكادانسا ابتداء من القرن التاسع عشر.

وقد جعل الاستاذ محمد الفاسي المشالية نوعين: كبرى وصغيرة. فأما المشالية الكبرى فهي التي تستعرض فواصل منتقاة من ستة طبوع هي بالتتالي: عراق العجم، ورمل الماية، وعراق العجم مرة ثانية، فالحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، فالعشاق، ثم الحجاز المشرقي مرة ثانية، فرصد الذيل، فالحجاز المشرقي للمرة الثالثة. وأما المشالية الصغيرة فيقتصر فيها على منتخبات من طبع الحجاز المشرقي [4]. ويقابل المثالية من مالوف تونس ما يعرف بالاستخبار، وهو معزوفة آلية يبرز فيها العازف مقدرته الفنية والمامه بالمقامات (الطبوع) التي ينتقل عبرها كما يشاء. واذا كانت المثالية في الموسيقا الأندلسية المغربية تشكل اليوم جملا لحنية منتخبة من عدة نغمات فإن الاستخبار في المالوف يؤكد استمرار طبيعة الارتجال في التراث الأندلسي القائم بتونس، وبذلك يحق اعتباره نوعا من التقاسيم الآلية المرتجلة.

2. البغية: هي معزوفة آلية تستهل بها النوبة، وتتألف من فواصل النوبة

التي تقدم لها. ولكل نوبة بغيتها تحدد خصائصها المقامية وطبيعة تركيب ألحانها. ومن ثم سماها البعض «عنوان النوبة». ويلاحظ في كل من المشالية والبغية خلوهما من أي محاولة لبناء فقرات لحنية واضحة المعالم، كما يلاحظ خلوهما من أي ايقاع يضبط أزمنة أنغامها. وبالرغم من سمة الارتجال التي تطبع أداء المشالية والبغية إلا أن أداء أنغامهما على نمط واحد محفوظ جعل منهما ما يشبه القطعة الموسيقية القارة. وفيما يلي نموذجان مدونان لبغية عراق العجم وبغية العشاق. ولعل القارىء يلاحظ جنوح الفقرة الختامية منهما إلى الاستقامة على ما يكاد يكون ايقاعا متوازنا ومضبوطا تمهيدا بذلك للدخول في التوشية الموزونة.
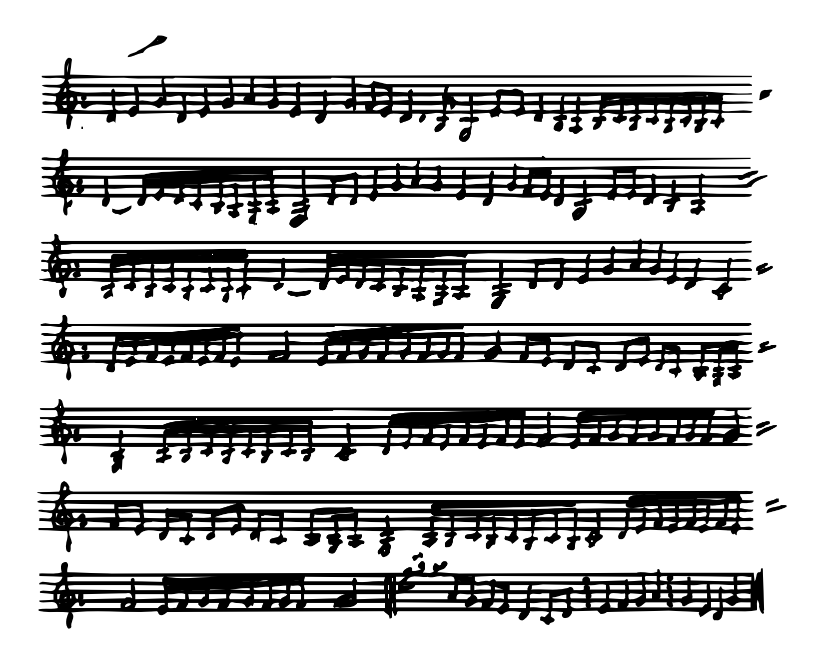
بغية عراق العجم



3- التوشية: معزوفة آلية موقعة يسير ايقاعها في الغالب وفق ميزان البسيط. ولعل ذلك ما يفسر تواردها غالبا في مستهل ميزان البسيط، وقد تحدث عنها إبراهيم التادلي فذكر أنها مجال لتفاضل المعلمين. فالماهر من عنده ثلاث تواش فأكثر، كل توشية يطول زمانها بسماع الأوتار فقط، ثم يردفها بأخرى في نمط آخر، كل ذلك مقدمات واعلامات بالطبع الذي يستعمل قبل الشروع فيه[5]

بغية العشاق

وتلعب التواشي دورا هاما في التعريف بالنوبة، فهي تعلم بالطبع الموسيقى الذي تقوم عليه، مثلها كمثل المطالع الغزلية التي كانت تستهل بها القصائد، أو هي «كبراعة الاستهلال في علم البيان التي تخبر أول التأليف بمقصوده»[6]. ويبلغ بعضها درجة قصوى من الروعة والجمال، ناهيك



بالتواشي السبع التي تصدر بها نوبة الحجاز المشرقي. وهي مقطوعات رشيقة تعزف على التوالي في حركة تجنح بالمستمع إلى الرقص الموقع، وغالبا ما تؤدي في حصة مستقلة بذاتها تستغرق زهاء نصف الساعة. وتتحكم البنية اللحنية للتوشية الأولى في تركيب باقي التواشي. فتأتي هذه الأخيرة وكأنها توليد لألحان الأولى. وتنتمي التواشي إلى ثلاثة أنواع هي:

١- **تواشي النوبات**: وهي التي تعزف في مستهل النوبات قبل الدخول في الميازين (*)ويتجلى من عبارة واردة في مقدمة كناش الحايك أنه كان لكل نوبة على عهده توشية وبغية، وذلك حيث يقول: «لكل توشية وبغية» غير أن أغلب التواشي ضاع ولم يحفظ التداول الشفاهي منها سوى ست عشرة توشية موزعة على النحو التالي:

توشية واحدة لكل نوبة من النوبات الثلاث التالية: الماية، ورصد الذيل، والعشاق.

توشيتان لكل من النوبات الثلاث التالية: الاستهلال، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير.

سبع تواش لنوبة الحجاز المشرقي.

وقد رفع الاستاذ محمد الفاسي هذا العدد إلى 21 توشية باضافة توشية واحدة إلى نوبات الرصد، ورمل الماية، والاصبهان، وتوشيتين اثنتين إلى نوبة عرق عجم [7].

2- تواشي الميازين: ويراد بها المعزوفات الموزونة التي يمهد بها للدخول في ميازين النوبات**. ويغلب على وزنها أن يكون من جنس وزن الميزان ذاته. ويبلغ مجموع ما تبقى منها حسبما هو متداول 28 توشية توزيعها كما يلي:

10 لميازين القائم ونصف باستثناء نوبة الحجاز المشرقي.

2- بطايحي الرصد والحجاز الكبير حسب استعمال جوق المرحوم البريهي بقيادة الحاج عبد الكريم الرايس.

3- لادراج رمل الماية، ورصد الذيل، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، والعشاق. حسب استعمالات الرايس والحاج ادريس بن جلون في كتابيهما.

11 لسائر ميازين القدام.

أما الاستاذ محمد الفاسي فقد حصر عدد تواشي الميازين في 18 توشية، إحدى عشرة منها لميازين القدام وسبعة لميازين القائم ونصف من نوبات رمل الماية، والاصبهان، والماية، ورصد الذيل، والاستهلال، وا لحجاز الكبير، والعشاق [8].

3- تواشي الصنعات: وهي فقرات رشيقة تتوسط بعض صنعات الميزان وتقع من أبياتها موقع الحجارة الكريمة من القلائد الثمينة. وتسمى التواشي الداخلية*. وقد أحصيت هذه التواشي بالرجوع إلى نسخ الحايك التي حققها كل من الحاج ادريس بن جلون، والفنان عبد اللطيف بن منصور، والفنان الحاج عبد الكريم الرايس فوقفت منها على زهاء خمسين معزوفة أغلبها بميازين القدام [9] وفي الجدول التالي بعض الصنعات التي تتوسطها التواشي: قائم ونصف الحجاز الكبير: يا ساكنا قلبي المعنى.

بطايحي الحجاز الكبير: إن الهوى قد ملك فؤادي-أبشر بالهنا يا قلبي.

بطايحي الماية: يالها عشية.

درج الحجاز المشرقي: يا مليح أشفق.

قدام رمل الماية: نعشق محمد-تشفع إلى المولى-ما كنزي واعتمادي-أصلي صلاة-متى أرى-صبرنا على الهجران-يا خير الانام-ومن ذلك الوادي-

الله يفعل ما يشاء-يا رسول الله-صلوا على الهادي.

قدام الأصبهان: قد ذبت من الأشواق-عندما حلت الخيام-أنا المسيء لنفسي-على باب ليلي.

قدام الماية: قلت يا عشية-أيا منادي بالحمى-أنا كلي ملك لكم.

قدام رصد الذيل: ته دلالا-طال اغترابي-يا ملوك الجمال-لا تسألن النسيم.

قدام الاستهلال: أنتم من الدنيا-كيف السلو.

قدام الرصد: يا طلعة البدر أمش يا رسول-أوحشت مذ غبت-يا مقابل.

قدام غريبة الحسين: ونوركم يهدي الساري-يا مانعا عن مقلتي-متى نستريح-الله يعلم.

قدام الحجاز الكبير: ته دلالا-تعشقت ظبيا-يا حبذا الثغر-متى نستريح.

قدام الحجاز المشرقي: قال لي صاح من الناس.

قدام عرق عجم: تالته لا حلت.

قدام العشاق: تحيا بكم كل أرض-فق من النوم.

وقد لجأ بعض المتأخرين من الشعراء المغاربة إلى تعمير ألحان بعض التواشي بأبيات شعرية، وبذلك حولوها إلى صنعات غنائية، حفظا لألحانها من أن تضيع. ويؤكد هذه الظاهرة الحقيقية التالية، وهي أن كثيرا من التوشيات الآلية أصابها الضياع والاندثار.
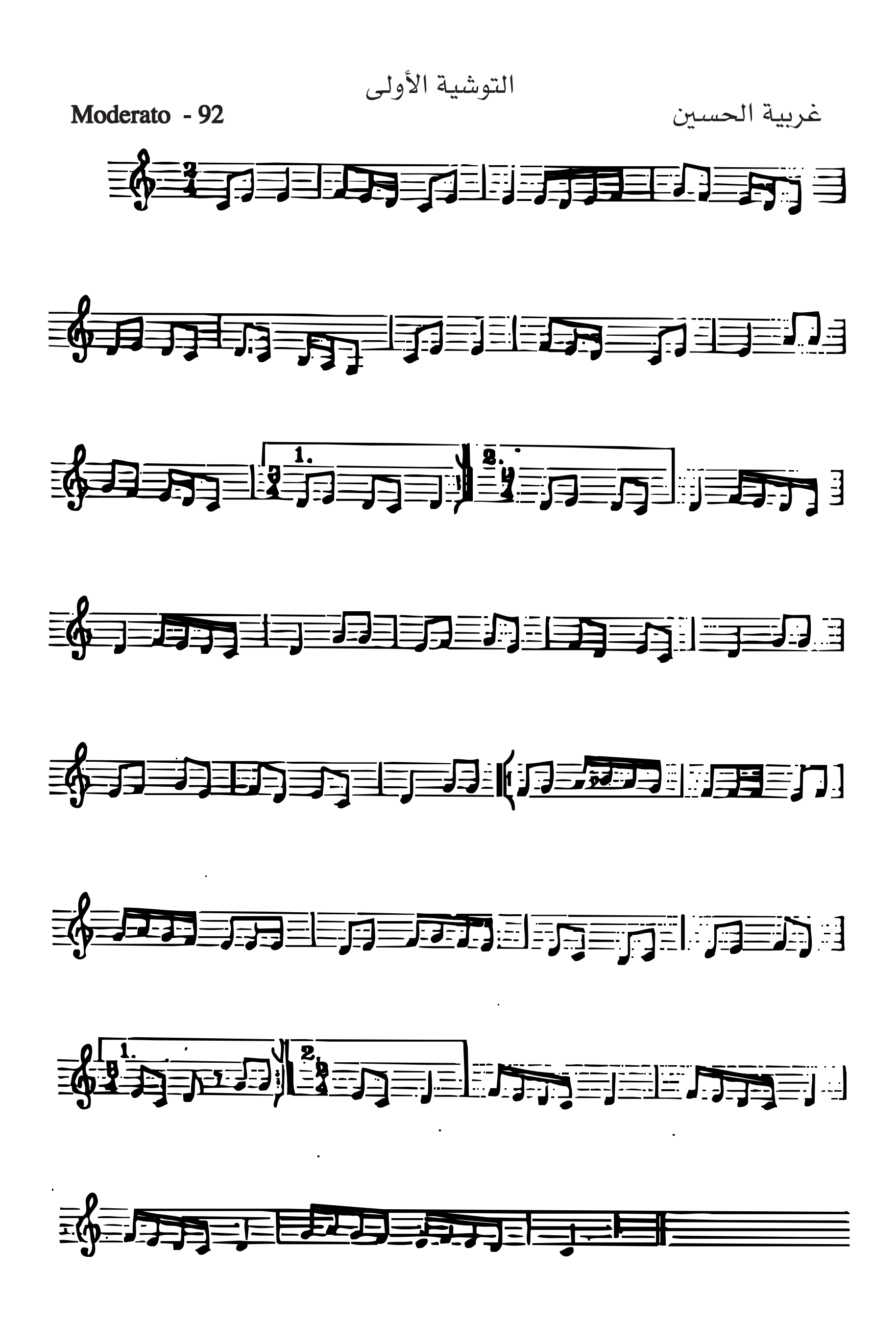
ومن أمثلة ذلك ما صنعه الشاعر المغربي المتصوف حمدون بن الحاج الذي عمر توشية غريبة الحسين:
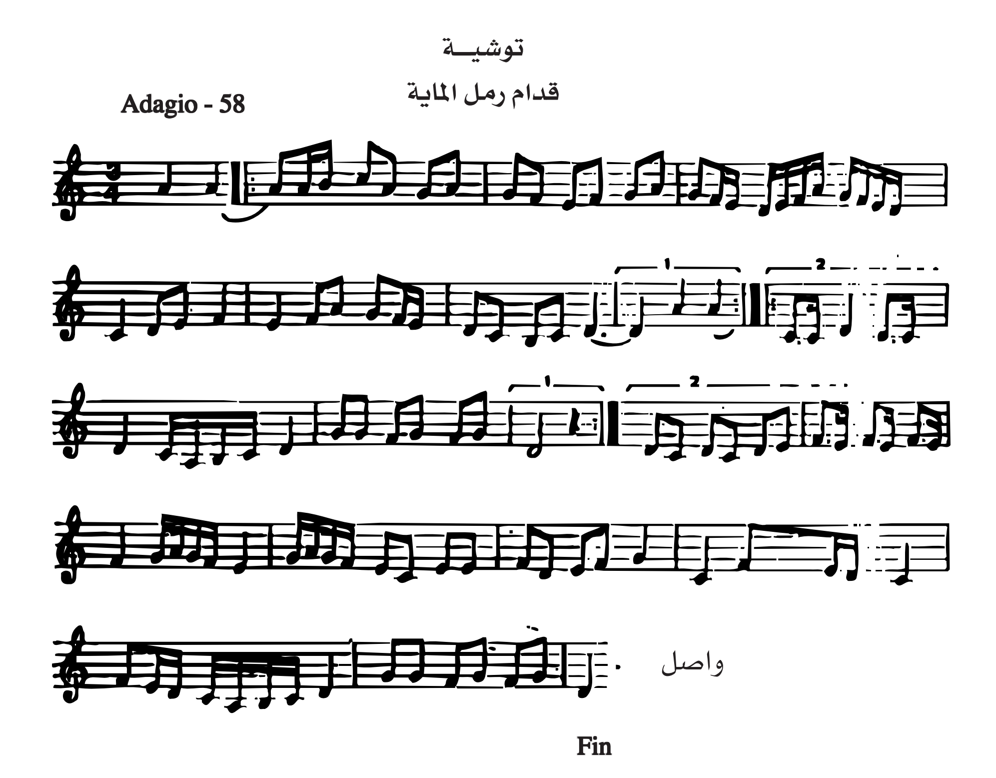
هـــل لـــي مـــن مـــداوي الـــهـــوى

يـــداوي ســـقـــامـــي عـــاجـــلا

التوشية الأولى

Moderato - 92 غربية الحسين




توشيـــة
قدام رمل الماية
Adagio - 58
1
2
1
2
واصل
Fin

لا تسألن النسيم

لآ تـــســـألـــن الـــنـــســـيـــم عـــن ألمـــي

عـــيـــنـــي بـــكـــت مـــن فـــرَاقـــكـــم بـــدم

أنـــا الـــقـــتـــيـــل وقـــآتـــلـــي قـــمـــر

لآواخـــذ الـــلـــه قـــاتـــلـــي بـــدمـــي

أنـــتـــم بـــنـــيـــتـــم فـــي حـــيـــكـــم حـــرمـــآ

حـــجـــت إلـــيـــه شـــواهـــد الأمـــم

الدخول في الميزان من الدم

Moderato 0 - 84

القسم الثاني:

الميازين:

تتضمن النوبة-بعد المقدمات الآلية-خمسة أقسام، يسمى الواحد منها ميزانا. وترتيبها كما يلي: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والدرج، والقدام، ويتكون الميزان من مجموعة من القطع الآلية والغنائية تخضع في الغالب لطبع موسيقى لا يتغير. ويغلب توارد الميازين الخمسة في النوبة على الترتيب الذي ذكرته، غير أن التادلي ذكر في كتابه «أغاني السقا» أن ترتيبها قابل للتغير حسب رغبة العازفين والمستمعين [10]. وقد أكد الباحثون أن أهل الأندلس انحصروا في أربعة ميازين، هي البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام، وأن المغاربة أضافوا في العصر السعدي ميزانا خامسا هو الدرج الذي يخلو منه الغرناطي بالجزائر والمالوف يتونس. ويبدو أن الدرج أكتسب تسميته هذه من كون صنائعه المبتكرة قد أدرجت ضمن صنائع ميزان البطايحي، وذلك ما يفسر القولة الشائعة في أوساط الطلب الأندلسي: البطايحي بأدراجه [11]. وإذا كانت النوبة الواحدة تحتوي على خمسة ميازين فستدرك بعملية حسابية بسيطة أن عدد ميازين الموسيقا الأندلسية بالمغرب هو خمسة وخمسون ميزانا، ومن ثم اكتسبت تسميتها بموسيقى الخمسة والخمسين.

يحتوي الميزان على مجموعة من الصنعات لا تخضع لعدد محدد، بل هو يتفاوت لدى الحفاظ والمنشدين. وتتدرج هذه الصنعات تحت ثلاثة أقسام كبرى يمكننا تجاوزا تسميتها «حركات الميزان». ويكمن الفرق بين هذه الحركات الثلاثة في إيقاعاتها لا في نغماتها وطبوعها. ولبيان ذلك افترض أنك أخذت تستمع في غرفتك إلى ميزان نوبة معينة كنوبة الاستهلال عن طريق الإذاعة، وكنت من حين لآخر تغادر الغرفة، ثم تعود إليها، وأنت خلال تحركاتك هذه تترنم بألحان الميزان المذاع، فستلاحظ كلما عدت إليها أن أصداء الألحان التي تترنم بها قائمة على الطبع الموسيقي نفسها لميزان النوبة، ولن يفاجئك أي تغير إلا في إيقاع الألحان بسبب انتقال صنعات الميزان عبر الحركات الإيقاعية الثلاث، وهي التصدرة والقنطرة والانصراف. ويتم الانتقال من حركة إلى أخرى بكيفية تدريجية، ولذلك فإن الصنعات الأولى من التصدرة تؤدى ببطء كبير بالنسبة للصنعات التي تليها في الميزان،

وهكذا تتضاعف السرعة شيئا فشيئا، وكلما اقتربنا من الانصراف احتدت السرعة لتبلغ منتهاها عند نهاية الميزان.

وعندما نستمع بامعان إلى الميزان كاملا فإننا نلاحظ أنه يتركب ست مجموعة من الصنعات، وهي مهما كان عددها في الميزان تؤدي إلى النسق التالي:

1 - التصدرة والصنعات الموسعة:

أما التصدرة فهي مجموعة من الصنعات المشغولة التي تقوم على حركة بطيئة جدا. ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على إيقاع الصنعات نفسه. وأما الصنعات الموسعة فهي قطع بطيئة الأداء وإن تكن أخف من سابقاتها.

2- القنطرة:

هي صنعات وسطى أنتقالية، تتدرج عادة من البطء نحو السرعة، وتتألف من القنطرة الأولى، تليها تغطية تتكون من صنعة واحدة إلى أربع صنعات، ثم القنطرة الثانية التي يتجلى فيها بصفة خاصة التحول من البطء نحو السرعة. فكثيرا ما تسمى «القنطرة» مطلقا.

3- الانصراف والقفل:

يطلق الانصراف على مجموع الصنعات التي تلي القنطرة. وهي تعزف في إيقاع حثيث، وتتضاعف سرعتها كلما اقترب الجوق من النهاية. والقفل صنعة واحدة يختم بها الميزان، وتعزف سريعة كسائر صنعات الانصراف السابقة، غير أنها تجنح إلى البطء في النهاية، تمهيدا للانتقال إلى الميزان الموالي وعملا بالتقليد الذي يمليه المثل السائر بين أصحاب «الآلة»، والذي يقول: «كما بدأت العمل فاختمه» وهو تقليد لا يشذ عنه إلا انصراف القدام الذي تنتهي به النوبة.

وفي رأينا أن تعاقب الصنعات على هذا النمط المرسوم ليس محض صدفة ولا. وليد عفوية، ولكنه وجه آخر من وجوه التعامل الذي حصل بين الموسيقا الأندلسية وموسيقا الشعوب الأوروبية عموما، وشعوب الجزيرة

الايبرية خصوصا: فإن الناظر إلى قالب السوناتة المكتوبة للكمان في القرن السابع عشر على يد روادها الأوائل أمثال كوريلي، وفيفالدي الايطاليين، ولوكلير الفرنسي ليقف مشدوها أمام الشبه الكبير بين حركات السوناتة وصنعات الميزان. فقد كانت السوناتة آنذاك تتركب من أربع حركات هي:

1- الافتتاحية: وتؤدى في إيقاع بطيء ووقور.
2- الليجرو: وهي حركة سريعة.
3- أداجيو: وهي أقل سرعة من سابقتها.
4- الليجرو أو فيفاتشي: وهي حركة سريعة جدا، وتؤدى بخفة وحيوية.

ومن هنا نستطيع أن نؤكد أنه كان للنوبة قالب موسيقي محدد، وأنها في عهد ازدهارها بالأندلس طبعت الموسيقا الأوروبية عن طريق المدارس الأولى للتأليف الآلي بمؤثرات ظهرت في بناء السوناتة التي حددت القالب الكلاسيكي للأشكال الموسيقية الغربية، ولعلنا نخلص بعد هذه المقارنة إلى النتائج التي توصل إليها الدكتور هنري فارمر، وهي أن النوبة في صورتها الحالية تضاهي ما يسمى في أوروبا دورة الحركات الموسيقية [12] Suites de pieces وليس يعني فارمر بالحركات الموسيقية في كلامه غير صنائع الميزان التي تتوالى الواحدة بعد الأخرى من بداية النوبة حتى نهايتها.

ونرجع إلى المتتابعات في الموسيقا، فنجد أنها تطلق على مجموعة من القطع الآلية التي تعزف على مقام واحد، وإن تكن مختلفة في طبائعها وإيقاعاتها. وبما أن أهم عناصر المتتابعات ترتبط عموما بحركات الرقص فقد سميت هذه المعزوفات متتابعات الرقص الآلية. وقد كان هذا الاسم يطلق على سائر المؤلفات الموسيقية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، حتى التي سماها مؤلفوها سوناتة أو سنفونية [13]. ويزيد في تأكيد وجوه الشبه بين المتتابعات وبين ميازين النوبة أن القطعة الواحدة تبتدىء غالبا بافتتاحية حرة يغلب عليها طابع الارتجال، ويسوي العازفون خلالها عيدانهم قبل البدء في الحركات [14]-وهذه ولا ريب صورة من المثالية الكبرى في النوبة-تتلوها مجموعة من القطع تحمل أسماء مختلفة حسب مناطق النفوذ الأوروبي، مثل Lesson بانكلترا، و Partita بألمانيا وايطاليا، وOrder بفرنسا،. على أنه يجوز حذف بعضها أو تعويضها بأخرى حسب أذواق العازفين. هكذا كانت المتتابعات في العصور الوسطى، وعندما اكتملت لها

الميزات الفنية الكلاسيكية على يد لولي في النصف الثاني من القرن السابع عشر أصبحت تتكون من الحركات التالية.

1- الافتتاحية: وهي اختيارية. وأسلوبها ارتجالي.

2- الألمانية: L'Allemande معتدلة السرعة. ميزانها ثنائي 2/2- 4/4 4/ 2 أصلها من ألمانيا كما يوحي بذلك اسمها. وتعتبر بداية للمتتابعات، كما تعتبر أساسا للحركة الأولى من حركات السوناتة الكلاسيكية.

3- كورانت (الجارية) :Courante وهي نوعان: الفرنسية وايقاعها ثنائي 4/4، وسيرها سريع. والايطالية، وهي متفرعة عن الأولى، ولكنها تتميز بايقاعها الثلاثي 4/4 أو 3/4، وكذا بحركتها السريعة.

4- ساراباند: :Sarabande رقصة بطيئة الحركة من ميزان 3/2 أو 3/4. اشتقت تسميتها من اسم مبتكرها زاراباندا الراقص الإسباني الذي يغلب على الظن أنه أخذها عن العرب في الأندلس. «وانتشرت باسبانيا، أواسط القرن السادس عشر، في أسلوب شديد الإثارة يؤكد أصلها الشرقي» [(15)]. وتعتبر الحركة الرئيسة من بين المتتابعات، كما تعد أصل الحركة البطيئة من السوناتة.

5- جيك :Gigue رقصة إيطالية أو انجليزية الأصل. ميزانها ثنائي أو ثلاثي ولكنه في الغالب ثلاثي التوقيع (3/8 أو6/ 8). حركتها سريعة جدا وهي عبارة عن محاكاة موسيقية، تقوم على ترجيع جمل موسيقية على مستويات نغمية مرتفعة. وبها تختم المتتابعات.

ومهما تتسع الفرقة بين التسميات الاصطلاحية لأجزاء النوبة الأندلسية وقطع المتتابعات الأوروبية فإن مظاهر الشبه بينها تأتي لتؤكد حقيقة تاريخية، وهي أن الأوروبيين تأثروا مباشرة أو عن طريق الموسيقيين الإسبان بنظام النوبة العربية، حتى أن الدكتور فارمر لم يجد أي حرج في أن يقول: «إن من الراجح أن الاصطلاح الأوروبي (Suite) قد يكون منقولا عن اللفظ العربي (نوبة) [(16)] إذ إن معنى كل من (Suite) ونوبة واحد تماما. وليس ثمة أي شك في نشأة النوبة العربية قبل ألف سنة الماضية، فلا يمكن أن يكون العرب هم الذين نقلوا اصطلاحهم عن أوروبا [(17)]. وفيما يلي استعراض أهم وجوه ذلك الشبه.

تتوالى الرقصات في المتتابعات تماما كما تتوالى الصنعات في الميزان.

لا يتغير المقام في ميازين النوبة الواحدة، وكذلك الشأن في المتتابعات.

يتنوع الايقاع من ميزان لآخر، والأمر نفسه يحدث في المتتابعات.

يشتمل كل ميزان على صنائع من الخفيف وأخرى من الثقيل. وفي ذلك ما يحاكي نظام بعض رقصات العصر الوسيط التي كانت تعرض مثنى (الأولى بطيئة، والثانية خفيفة).

- تعتبر الأوزان بدورها عنصرا مشتركا بين الصنعات وبعض المتتابعات، وخصوصا الأوزان التالية: الكورانت الايطالية وقنطرة البسيط = 3/4.

الجيك وانصراف القدام= 6/8.

هذا هو النسق العام الذي يخضع له ترتيب الصنعات في الميزان الواحد، وهو نسق لا تحيد عنه إلا صنعات ميزان الدرج الذي يكاد يحافظ باستمرار على نظام ايقاعي متواتر تترنح سرعته بين اهتزاز القنطرة وخفة الانصراف. وعلة تميز الدرج بهذه الخصوصية أنه يحتضن أغلب البراول التي هي من ابتكار شعراء مغاربة. وهي صنعات أريد لها أن تكون خفيفة الأداء مرحة الحركة. وعلة أخرى لعلها تكمن في كون ميزان الدرج حديث عهد بالابتكار، ومن ثم فهو لم يحمل كل الخصائص الفنية التي تحملها الميازين الأربعة الأخرى، مثلما لم يبلغ محتواه من الصنعات ما بلغه حجم تلك الميازين، ومن ثم أيضا غدا من الصعب، بل من التعسف أن تصنف صنعاته ضمن الحركات الثلاث، التصدرة الموسعة، فالقنطرة المهزوزة، فالانصراف السريع.

البنية اللحنية للصنعة:

ومن خلال تقصي الصنعات الموسيقية التي تحتضنها ميازين النوبات نستطيع الوقوف على طبيعة تركيبها اللحني والايقاعي. ونريد هنا أن نلقي نظرة كاشفة على أنماط المصنعات المغناة قصد التعرف على هيكلها اللحني، مرجئين الكلام في بنيتها الايقاعية إلى الفصل الخاص بموازين الصنعات:

تعتبر الصنعة بمثاية الوحدة الأساسية للميزان، وهي تتكون من بيتين على الأقل وسبعة أبيات على الأكثر. وتعرف بعدد أبياتها، فيقال للصنعة ذات البيتين صنعة ثنائية، ولذات الأبيات الثلاثة صنعة ثلاثية، وهكذا [18].

على أن الصنعة مهما يكن عدد أبياتها لا تتجاوز لحنين موسيقيين يخضعان لطبع النوبة، أو لطبع الصنعة الملحقة بها، ويختلف وضع هذين اللحنين

باختلاف الصنعات وعدد أبياتها:

الصنعة الثنائية: يعتبر الحاج ادريس بن جلون الصنعة الثنائية رباعية انطلاقا من عدد أشطرها، وهو يرى أن لحنها الأول يحتل شطريها الأولين وشطرها الرابع، بينما يشغل لحنها الثاني كرسيها أي شطرها الثالث، وينطبق هذا الوضع نفسه على الإنشاد.

- **الصنعة الثلاثية:** تغنى الأبيات على لحن واحد. وقد يقتصر على انشاد بيتين فقط دفعا للتكرار. ومثالها صنعة «إن أحسنوا لأنفسهم»، وصنعة لا يا عشية من بسيط رصد الذيل، وصنعة قم وانظر من قدام غريبة الحسين.

- **الصنعة الرباعية:** يلحقها الحاج ادريس بن جلون بالصنعة الثنائية ذات الأشطار الأربعة. وقد سجل وجود صنعات رباعية الأشطار تنشد على لحن واحد لا يتغير، فذكر أن المنشدين أضاعوا كرسيها [19]. وهناك صنعات رباعية يشغل كرسيها البيت الثالث، وهي بذلك أشبه بالصنعة الخماسية التي أجتزىء بيت من مطلعها، ومثالها صنعة «يا ليل طل أولا تطل» من درج رصد الذيل. كما أن هناك صنعات أخرى رباعية يشغل كرسيها بيتها الرابع، فتأتي أشبه بالصنعة الخماسية التي ينقصها خروجها، ومثالها صنعة «لا يا عشية» من قدام رصد الذيل.

الصنعة الخماسية: يشغل لحنها الأول دخولها، أي أبياتها الثلاثة الأولى، وخروجها أي بيتها الخامس. ويشغل لحنها الثاني تغطيتها، أي بيتها الرابع، ومثالها صنعة عروس يوم القيامة من بسيط رمل الماية. وهناك صنعات نادرة يتوزع لحناها صدور وأعجاز أبياتها الخمسة.

الصنعة السداسية: يشغل لحنها الأول أبياتها الثلاثة الأولى بالإضافة إلى بيتها السادس، ويشغل لحنها الثاني بيتيها الرابع والخامس. وهناك صنعات نادرة يشغل لحنها الأول أبياتها الثلاثة الأولى ويشغل لحنها الثاني أبياتها الثلاثة الأخيرة. ومثالها برولة «يا لعاكفا فاسماوى» من درج رصد الذيل، وصنعة «أن قيل زرتم» من قائم ونصف رمل الماية، وهي في نظام تسلسل لحنها شبيهة بالصنعات الخماسية التي ينقصها خروجها.

الصنعة السباعية: يركب لحنها الأول بيتيها الأول والسادس، ويركب لحنها الثاني كرشها أي أبياتها الوسطى (2، 3، 4، 5،) وخروجها أي بيتها

الأخير. وهناك صنعات نادرة يردد لحنها الأول مع بيتيها الأولين وبيتيها الأخيرين، بينما يغطي لحنها الثاني أبياتها الوسطى الباقية. ومثالها صنعة «بمهجتي تياه» من انصراف ابطايحي رصد الذيل. وبجرى أداء الصنعة على النحو التالي:

- **الصنعة الخماسية:** [20]

البيت الأول: يغنى ثم يعاد لحنه عزفا [21].

البيت الثاني: يغنى ثم يعاد لحنه عزفا.

البيت الثالث: يغنى لا غير.

البيت الرابع: يغنى صدره ثم يعاد لحنه عزفا، ثم يغنى عجزه.

البيت الخامس: يغنى كاملا لا غير.

البيت الأول: يغنى صدره، ثم يعاد لحنه عزفا، ثم يغنى عجزه.

البيت الثاني: يغنى كاملا لا غير.

البيت الثالث: يغنى كاملا، ثم يعاد لحنه عزفا.

البيت الرابع: يغنى كاملا، ثم يعاد لحنه عزفا.

البيت الخامس: يغنى كاملا لا غير.

البيت السادس: يؤدى على نحو البيت الأول.

البيت السابع: يؤدى على نحو البيت الثاني.

ولتسمية ألحان الصنعات يستعمل أرباب الفن مصطلحات خاصة يبلغ تعدادها الثمانية، ستة منها تحمل مفهوما موسيقيا، وهي: الكرسي، والكرسي الأول، والكرسي الثاني، والتغطية، والكرش، والوسط، واثنان يحملان مفهوما عروضيا وهما الدخول والخروج.

ويلاحظ في اطلاق هذه المصطلحات مايلي:

1- أن المصطلح الواحد يتغير مدلوله بتغير موقع اللحن الذي يطلق عليه.

2- أن تسمية اللحن تختلف باختلاف موقعه من الصنعة.

ويمكن تقسيم هذه المصطلحات إلى ثلاثة أصناف:

الصنف الأول: ما يختص استعماله بالصنعات السباعية. وبيانه كالآتي:

المصطلح	اطلاقه	موقعه من الصنعة
الكرسي الأول	لحن آ	البيت الأول
الكرسي الثاني	لحن آ	البيت السادس
الكرش أو الوسط	لحن ب	الأبيات 2و3و4و5

الصنف الثاني: ما يستعمل فيما دون الصنعة السباعية. وبيانه كالآتي

المصطلح	اطلاقه	موقعه من الصنعة
الكرسي	لحن ب	الشطر الثالث من الصنعة الثنائية البيت الثالث من الصنعة الرباعية
التغطية	لحن ب	البيت الرابع من الصنعة الخماسية البيتان الرابع والخامس من الصنعة السداسية

والأنسب أن يطلق لفظ «التغطية» على اللحن الثاني إذا كان من جنس اللحن الأول، فإن لم يكن من جنسه ناسب أن يطلق عليه لفظ «الكرسي».

الصنف الثالث: ما يستعمل في الصنعات الخماسية والسباعية معا. وبيانه كالآتي:

المصطلح	اطلاقه	موقعه من الصنعة
الدخول	لحن آ	الأبيات الثلاثة الأولى من الصنعة الخماسية
	لحن آ	البيت الأول من الصنعة السباعية
الخروج	لحن ب	البيت الأخير من الصنعة الخماسية

وقد سجل الحاصل ادريس بن جلون ملاحظة دقيقة لدى تحقيقه لكناش الحايك، هي أن المنشدين ضيعوا مطالع بعض الصنعات السباعية، وصيروها بذلك خماسية. ونتيجة هذا فهم يبدأون بإنشاد اللحن الثاني الذي هو كرش الصنعة، ثم ينتقلون إلى الكرسي الثاني، ويختمون الصنعة بالعودة إلى اللحن الثاني، ومثال هذه الصنعات «أحمد الهادي الرسول» وهي تصدرة قدام رمل الماية، «والليل ليل عجيب» وهي تصدرة قدام الرصد، و«فق يا نديم» وهي تصدرة قدام رصد الذيل.

وقد ذكر ابن جلون أنه عمل باتفاق مع أساتذة الفن على إرجاع بعض تلك الصنعات إلى أصلها.

ومن الملاحظ أن الصنعات التي تعرضت مطالعها للضياع تشكل في مجملها التصدرات الموسعة للميازين. وهو أمر يحمل على الاعتقاد بأن القوم ربما أرادوا اختصار تلك الصنعات لطولها، فاستغنوا عن كرسيها الأول، ثم أصبح ذلك تقليدا متبعا انتهى بهم إلى نسيان مطالعها وبالتالي اضاعتها.

وما دمنا نتحدث عن الهيكل اللحني للصنعات الأندلسية، فإن في وسع المستمع الواعي أن يلاحظ من خلال صنعة ما وجود تغيرات تعتري البنية اللحنية لجملتها الموسيقية الرئيسة أثناء أدائها عزفا وإنشادا: فبينما تتسم الصيغة المغناة لهذه الجملة بالبساطة والسهولة يلاحظ تطور واضح في تركيب نغماتها خلال الجواب الآلي الذي يتخذ صورة أكثر تعقيدا. وهكذا، فبالرغم من التوارد المستمر للجملة اللحنية في الصنعة في عوداتها لصنوف من التغيير تمس أسلوب نبرها وطرائق أدائها، وبذلك تصبح للجملة الواحدة صيغ متعددة تبعد عن المستمع كل شعور بالرتابة من جهة، وتبدو-من جهة أخرى-كأنما تشكل كيانات مستقلة وان تكن في مجملها خاضعة لميزات مشتركة. وفي وسعنا أن نتصور البناء اللحني للصنعات في الأمثلة التالية:

ا- صنعة خماسية الأبيات من درج العشاق. وتغطيتها من جنس لحنها الأول:

ما هب ريح القرب

مـــاهـــب ريـــح الـــقـــرب لـــلـــمـــشـــتـــاق

إلا شـــكـــا مـــن لـــوعـــة الأشـــواق
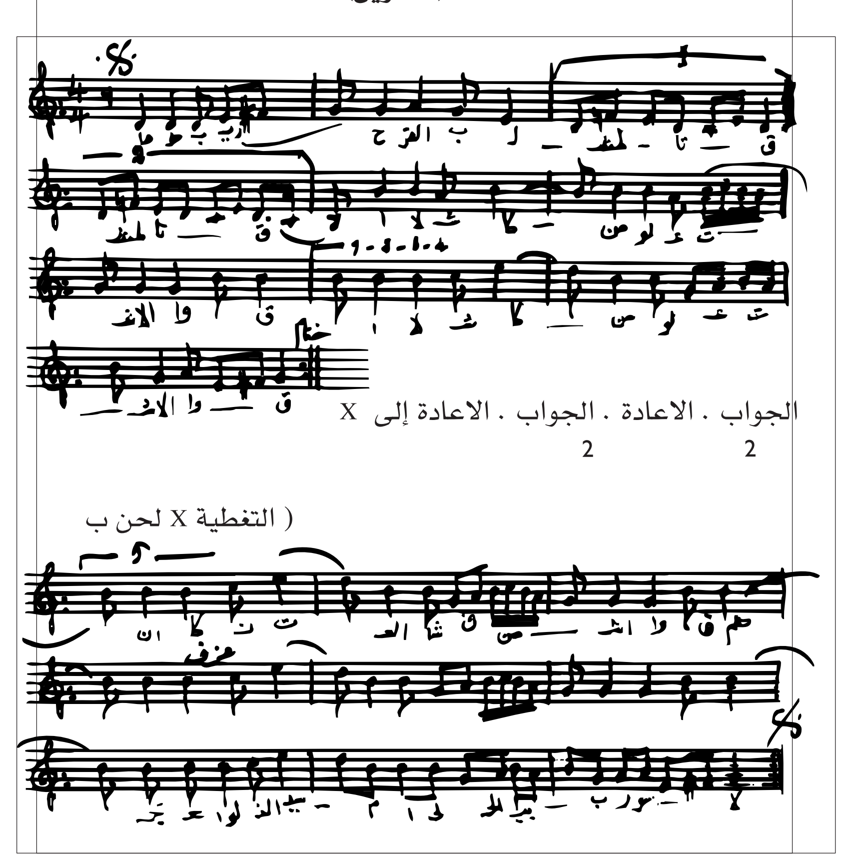
هـبـت عـلـيـه نـسـيـمـة سـحـريـة
مـا فـاق إلا وهـو فـي الآفـاق

مـلـقـيعـلـى فـرش الـسـقـام مـن الـضـنـى
يـبـكـي الـدمـاء بـدمـعـه المـهـراق

إن كـانـت الـعـشـاق مـن أشـواقـهـم
جـعـلـوا الـنـسـيـم إلـى الحـبـيـب رسـولا

فـأنـا الـذي أتـلـو لـهـم يـالـيـتـنـي
كـنـت اتـخـذت مـع الـرسـول سـبـيـلا

(التدوين)



2- صنعة الأبيات من بسيط رمل الماية. وكرسيها (ب) من غير جنب لحنها الأول:

شد الحمول

شـــد الحـــمـــول و أعـــزم

يـــا حـــادي الـــركـــبـــان

مـــن قـــبـــل أن تـــنـــدم

يـــا أيـــهـــا الإنـــســـان
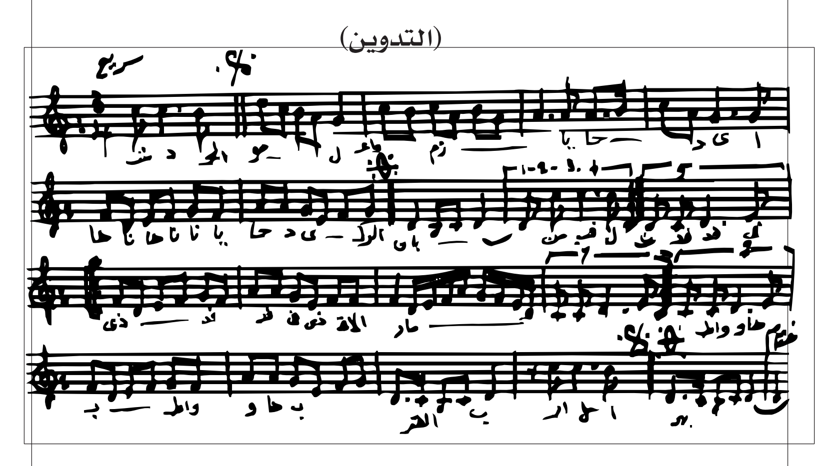
أمـــا تـــرى زمـــزم

وكـــعـــبـــة الـــرحـــمـــان

فـــدفـــد فـــي ذى الـــفـــقـــار

واطـوهـا بـالـقـرب مـحـمـد الـعـربـي

(التدوين)



يا محمد يا جوهرة عقدي

يـــا مـــحـــمـــد يـــا جـــوهـــرة عـــقـــدي

يـــا هـــلال الـــتـــمـــام
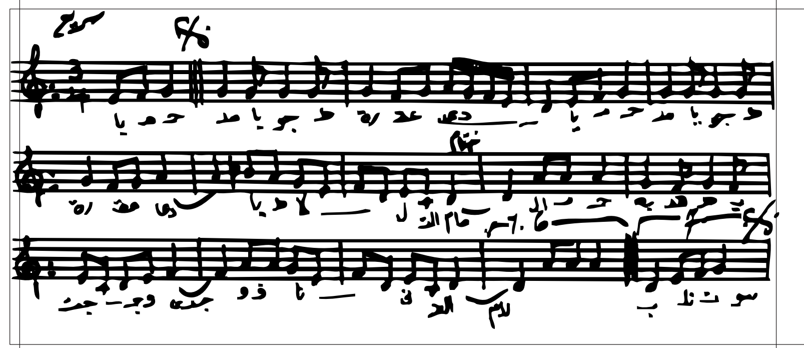
المحـــبـــة قـــد هـــيـــجـــت وجـــدي

وفـــنـــانـــي الـــغـــرام

أنـــت أســـكـــرتـــنـــي عـــلـــى ســـكـــري

مـــن لـــذيـــذ الـــشـــراب

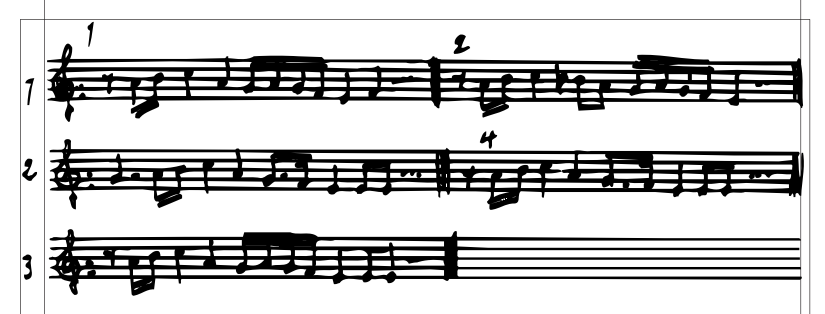
ثـــم خـــاطـــبـــتـــنـــي كـــمـــا أدري
فـــفـــهـــمـــت الخـــطـــاب
ثـــم شـــاهـــدت وجـــهـــك الـــبـــدري
عـــنـــد رفـــع الحـــجـــاب
نـــلـــت سـؤالـــي و مـــنـــتـــهـــى قـــصـــدي
وبـــلـــغـــت المـــرام
قـــد شـــغـــفـــت بـــدرة المجـــد
تـــاج الـــرســـل الـــكـــرام



وهناك ظاهرة لحنية تستلفت نظر المستمع الواعي للموسيقا الأندلسية، وهي تحاكي ما يعرف بـ «اللحن الدال» «في أعمال فاجنر الموسيقية الكلاسيكية. وهي عبارة عن فقرة لحنية معينة ترتبط بشخص ما من أشخاص الدراما أو بموقف ما من مواقفها، ترجع من حين لآخر داخل العمل الموسيقي. ويمكن الوقوف في الموسيقا الأندلسية على ما يشبه ظاهرة» اللحن الدال «من خلال فقرات لحنية أو قفلات بعض الجمل اللحنية التي يوحي ترجيعها على صيغ متقاربة البناء بوجود وحدة موضوعية على المستوى اللحني شبيهة بتلك التي تخلقها وحدة المضمون على مستوى النصوص الشعرية. وغالبا ما يسند أداء هذه الفقرات والقفلات إلى المجموعة الآلية، مما يبلور دور العزف في الموسيقا الأندلسية ويمنحه مقاما يعلو على مقام الغناء في أغلب الأحوال.

ومن خلال التتبع المتقصي لألحان بعض الصنعات يمكن الوقوف على نماذج الوحدة الموضوعية اللحنية. ومثال ذلك في الصنعات الثلاث التالية

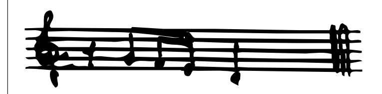
من قائم ونصف رصد الذيل: لولاك ما همت وجدا-يا ربربي-سمعي لما قلته. ففي هذه الصنعات المتتالية تتردد جمل لحنية متشابهة تقوم على الانسجة التالية:



ومن أمثلة ذلك قفلة الصنعات التالية في ابطايحي الرصد: أبشر بالهنا- الله يا ربي قام من نعاسه. فإنها تنتهي على نسيج متشابه قوامه هذه النعمات:



ومن أمثلة ذلك أيضا دخول الصنعات الثلاث الأولى من بطايحي الحجاز المشرقي ونسيجه كالآتي:



هذه هي البنية اللحنية للصنعات في الموسيقا الأندلسية. ولا يشذ عنها إلا التخليلية. وهي عبارة عن بيتين من بحر البسيط، ينشدان على لحن موسيقي واحد سهل وخال من التراتين. ويأتي انشاد التخليلة عادة للفصل بين الصنعات الموسعة المشغولة، وذلك بقصد الترويح عن المستعمين من جهة واراحة المنشدين من جهة أخرى.

ويدخل في صميم التكوين اللحني لبنية الصنعات ظاهرتان فنيتان تطبعان ألحانها بسمات خاصة، وتساهمان بشكل قوي في اثرائها وتلوينها. وهما الشغل والجواب.

الشغل: هو تطعيم أبيات الصنعة بألفاظ ومقاطع متواضع عليها تعرف بالتراتين، من قبيل آنانا-هانانا-طيري طان-يالالان

ويراد بالشغل إشباع الجملة اللحنية عندما تمتد وتطول وتصبح الكلمات المنظومة قاصرة عن الايفاء بها واستيعاب فقراتها. وفي هذه الحالة تدعى الصنعة «صنعة مشغولة».

ويبدو أن تخليل المقطوعات الغنائية بألفاظ من هذا القبيل تقليد ضارب في عمق الماضي، فلقد أشار إليه ابن سناء الملك في «دار الطراز» حينما قسم الموشح إلى قسمين: «قسم يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه وهو أكثرها، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بأن يتوكا على لفظه لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغني» (22)

ويضرب ابن سناء الملك مثالا لذلك بقول ابن بقي المتوفى سنة 540 هـ.

مـــــن طـــــالـــــب ثـــــار قـــــتـــــلـــــي

ظـــبـــيـــات الحـــدوج فـــتـــانـــات الحـــجـــيـــج

ثم يقول: «فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول (لالا) بين، الجزأين الجيميين من هذا القفل». وتختلف صيغ التراتين باختلاف مواقعها من الصنعة المغناة:

- فإن جاءت فاصلة بين مقاطع اللفظ كانت على حرف «ن» محركا بحركة الحرف الذي قبله.
- وان جاءت في آخر الفقرات الموسيقية كانت على شكل «يا لالان»(23)
- وان شغلت جملة لحنية بأكملها كانت على شكل «هانانا-طيري طان...»

وبالإضافة إلى هذه الصيغ التي لا تحمل أي معنى لغوي توجد كلمات وعبارات ذات مدلولات لغوية، وهي تجرى مجرى التراتين من الصنعة، ولكنها لا تؤثر في معاني أبياتها لا بقليل ولا بكثير. ومن هذه الكلمات: الله توبة-سعدي يانا-واجب يا مولاي...

الجواب: هو الإعادة الآلية للفقرات اللحنية التي تنشد عليها أبيات الصنعة. ويتكرر أداء هذه الفقرات في الصنعة الواحدة حسب نظام يختلف باختلاف عدد أبياتها:

- ففي الصنعة الخماسية يعزف جواب اللحن (آ) مرتين، أولاهما بعد البيت الأول، وثانيتهما بعد البيت الثاني. ويعزف جواب اللحن (ب) بعد

انشاد صدر بيتها الرابع.

- أما في الصنعة السباعية فيأتي جواب اللحن (آ) بعد صدر كل من الكرسي الأول والكرسي الثاني، بينما يأتي جواب اللحن (ب) بعد كل من البيت الثاني والبيت الثالث والبيت الرابع.

وتقضي العادة أن تعزف الأجوبة في صور متباينة يمكن حصرها كالآتي:

- بالنسبة للصنعة الخماسية يأتي جواب الدخول في المرة الأولى مطابقا لهيئة انشاده بينما يأتي في المرة الثانية حافلا بالتعمير والتثنية.

- وبالنسبة للصنعة السباعية يأتي جواب الكرش في المرة الأولى ساذجا على هيئة انشاد البيت الأول، بينما يحفل بالتعمير والتثنية ويجنح أداؤه إلى السرعة والحيوية في المرتين الأخريين.

أما أجوبة التغاطي والكراسي فتعزف في غالب الأحيان على شاكلة انشادها غير أن جواب التغطية في الصنعة الخماسية قد يتميز أداؤه بطريقة خاصة، عندما يتوفر للجوق عازفون مهرة، وذلك بأن ينفرد هؤلاء بأدائه على نحو خال من الايقاع، ويضفي عليه ألوانا من الزخرف والتلوين النغمي وبذلك يطبعه بسمات الارتجال الحر.

وإلى جانب الشغل والجواب يأتي التخليل بدوره ليشكل تقليدا دأبت على نهجه الأجواق الأندلسية في إنشاد بعض الصنعات، منها البراول خاصة. ونعني بالتخليل هنا ادراج صنعة داخل صنعة أخرى، بحيث تنشد وسطها شأنها كشأن التوشية الداخلية التي تعزف وسط بعض الصنعات. ومن نماذج هذا التخليل:

- تخليل صنعة «إن كان وصالك» من انصراف ابطايحي رصد الذيل ببرولة «الهوى مكني وأنا صغير في ذاتي».

- تخليل برولة «محبوب القلب سيدنا» من قدام رصد الذيل بصنعة «الله يعلم أن الروح قد فنيت».

- تخليل برولة «بميات ألف كيس» من قدام عرق عجم بصنعة «لوكان لي ملك مصر والعراق معا».

وهناك صنعات تنتمي في أصلها إلى النوبات المتلاشية وتقوم على طبوعها، وإذ خاف القوم على ضياعها فقد درجوا منذ عهد الحايك على ادماجها ضمن بعض النوبات الإحدى عشرة وأطلقوا عليها اسم الصنعات

اليتيمة، مراعين في ذلك تقارب الطبوع وتناسب ركوزها. النغمية. وهكذا فباستثناء نوبات الماية، ورصد الذيل، وعراق العجم، والحجاز المشرقي [24] فإن سائر النوبات الباقية أصبحت تحتضن صنعات أجنبية عنها.

وليس في وسعنا احصاء هذه الصنعات إلا من خلال التقصي المباشر لسائر محتويات الميازين، ولذلك سنكتفي باستعراض نماذج منها، نسوقها ليس بقصد انجاز جرد نهائي وحاسم في الموضوع، وانما لمجرد ضرب المثال.

نوبة رمل الماية

طبع الحسين: ميزان البسيط: خاتم الرسل-قلبي بك مولع-وخير من تأتي-لا جمال إلا جماله.

ميزان البطايحي: شمر يا راخي الذيول.

طبع انقلاب الرمل: ميزان القائم ونصف: صلوا على شمس النبوة-كل الشرف، ميزان القدام: صلوا على الهادي.

طبع حمدان: ميزان البسيط: ما راحتي-صلي عليك اله العرش.

ميزان القائم ونصف: سعد الذي زار الحبيب.

ميزان الدرج: يا رسول ألاله-يا نجي الاله.

ميزان القدام: قلبي عاشق.

نوبة اصبهان

طبع الزوركند: ميزان القائم ونصف: بالته يا زين الصغار

« البطايحي: يا حبي مه (عند كرش الصنعة)

نوبة الاستهلال

طبع عراق العرب: ميزان البسيط: حبي الذي كنعشقه (عند كرش الصنعة)

« البطايحي: بربي الذي فرج على أيوب (عند كرش الصنعة)

« الدرج: برولة أكامل إليها (عند الكرش).

نوبة الرشد

طبع الحصار: ميزان البطايحي: امنع رقادي

طبع الزيدان: ميزان القدام: كتمت المحبة سنين

نوبة غريبة الحسين

طبع الغريبة المحررة: ميزان البسيط: قد نلت حبي-أمزج الأكواس-لحظك يا ظالم

ميزان البطايحي: تيهتني-الشوق علمني السهر-يا شاذن الانس

ميزان الدرج: كم دعينا لغيركم-كدا علام في نهار الغارة»

ميزان القدام: ونوركم يهتدى-بالله يا غائبين-فلا كان ظني-قم وأنظر.

طبع الصيكة: ميزان البسيط: نكتب كتاب-كل له هواك-أ يبق عذول-أما أنا-يا غريرا-قلبي حصل-يا مانعا ليتني نستريح-لمن يشتكي-سهم عيني مليح المحيا-انشرح وطب-سطا علينا بطرف-قل للحبيب-عندما جئت للديار رضاكم منى قلبي.

ميزان القائم ونصف: يا واحد العصر-جماله يهوى-أدر لنا-وحق حسنك-شربت من حبك-وصلك حياتي جرح قلبي-ما ننسى حبيبي-يا عجبي-أن تهجروا-ما كنت أدري-صبري على من نعشقه-أنت تزيد معنى.

ميزان البطايحي: إلى متى-من لي هائم-هل تستعاد-زارني المليح-سطا بالجمال-أبشر بالهنا-جفوني-في القلب موضع للحبيب.

ميزان الدرج: أصبحت في وادي هواكم-مير الغرام-قل لمن دان بهجري-ألا يا ساقي الحميا-ان الاحبة-زور فزور-حبي ما أحلاه-بي من حوى الحسن-كل شىء له انتهاء.

ميزان القدام: يا كحيل الاحداق-تحيا بكم-ان العذار-كل صعب-قد بشرت-فما كان ظني-عابد الرحمن-ته دلالا-كلفت ببدر-يا حبيبي-حديث هواك. عشية كأنها عقيان-يا حبيبي زرني-يا مدير الحميا-يا مقابل-يا غزالا بالحمى-يا مليكا لك النصر-متى نستريح-أي ظبي-الله يعلم [25].

نوبة الحجاز الكبير

طبع المشرقي الصغير: ميزان البطايحي: هذا الليل ولى

طبع مجنب الذيل: ميزان البطايحي: بذا الحب نعمر قلبي

ميزان القدام: لا زلت نسكر يا صاح

نوبة العشاق

طبع الذيل: ميزان البسيط: لا وفرع-ما له أصبح-شق الجيب الليل-هذا زمان التلاقي.

ميزان القائم ونصف: قد جار علي (كرشها على رمل الذيل).

ميزان البطايحي: قد هب النسيم-اسمر سمر الليالي (الكرش على العشاق) حبي حين نرمقه-بمهجتي تياه-جل جل ترى.

طبع رمل الذيل: ميزان البسيط: قم يا خليلي-قم من منامك-الروض في حلة-ما أبدع-يا أملح الناس-ولى ظلام الدجى-هب النسيم-الصباح نشر علامه-لاح الفجر من بعد الظلام.

ميزان القائم ونصف:

سل همومك-الزهر باسم-أدر حميا الكاس-إذا ترى الصبح قد لاح.

ميزان البطايحي:

الله يا ربي-كذا هو المسا-دار المدام (الكرش والخروج) يا ليلة في الخلاعة-الليل جيشه يزهق (الكرش والخروج)-اسقني الحميا (الكرش على الذيل)-زد واسقني-حسنك عملها بيا-سيدي افعل ما تشا (الكرش على الذيل)-هب النسيم على البطاح-سكن قلبي هواكم.

ونشير هنا إلى وجود صنعات-نادرة-تحمل الادماج داخلها. ومثالها صنعة «لا جمال إلا جماله» الخماسية من بسيط رمل الماية. فإن لحنها الأول محمول على طبع الحسين الملحق بالنوبة، بينما يحمل لحنها الثاني في تغطية الصنعة على الطبع الأصلي للنوبة.

ونسجل هنا ظاهرة تستلفت انتباه المستمع، وهي أن بعض الأجواق تعمد إلى ادراج بعض الصنعات من ميزان ما في ميزان آخر، وتحولها عند انشادها إلى طبع النوبة التي أدرجت فيها، وبذلك تمزج في ميزان واحد بين طبعين ينتميان إلى نوبتين مختلفتين. ويمكن ملاحظة ذلك في الميازين الثلاثة التالية:

1- ابطايحي الحجاز الكبير الذي تضاف إليه صنعات من انصراف ابطايحي رصد الذيل.

2- قدام عرق عجم الذي يطعم بصنعات من اقدام الاستهلاك.

3- قدام الحجاز الكبير الذي تضاف إليه صنعات من انصراف العشاق.

وتنفرد الرواية الشفشاونية عن سائر الروايات المغربية الأخرى باحتفاظها بطبوع النوبات الأصلية وعدم أنحرافها إلى طبوع الصنعات الملحقة بها. وأهل شفشاون يعتبرون هذا من الخصوصيات التي تدل على تمسكهم والتزامهم بالأصول، فيما يعتقدون أن التحول عن الطبع الأصلي مخل

بالنوبات، ويرفضون أن يكون ذلك من قبيل تطعيمها [26].

خاتمة:

حاولنا في هذا الفصل أن نتعرف على العناصر اللحنية التي تساهم في بناء القالب اللحني للصنعة. ولعلنا نخلص إلى النتيجة التالية، وهي أن تشابه النسق اللحني بين صنعات الميزان في الموسيقى الأندلسية (لحن آ ولحن ب) يؤكد حقيقة لا يتطرق إليها الشك، وهي أن واضعي ألحان هذه الصنعات على سلوك نهج دقيق في التأليف، ظلوا حريصين على احترامه بعناية، تثير العجب اليوم في أوساط الدارسين المهتمين.

وإذا جاز أن نقول إن هذا النمط من التأليف جاء ليعكس نزوع القوم إلى تأليف المقطوعات القصيرة التي كانت تستعرض تباعا خلال فترات الراحة التي يأوى إليها الناس في سمرهم ارضاء لعوامل نفسية معينة، مما أدى إلى نشوء ظاهر تناوب عدد من المنشدين والعازفين في الجلسة الواحدة، فإن جنوحهم إلى شغل تلك المقطوعات بالتراتين التي ليست في الواقع إلا مطية لتمديد اللحن الموسيقي وتوليده، ليشكل مظهرا للثروة الإبداعية التي كانت تكتنزها قرائح مؤلفي الألحان الأندلسية، وتلك ثروة نجد ما يؤكدها في الانشادات والمواويل، وكذا في الجوابات الآلية لأبيات الصنعات بأنواعها.

ومن هنا تتأكد لنا جليا قيمة الإبداع اللحني في التراث الموسيقي الأندلسي.

القسم الثالث: الإضافات

نعني بالإضافات هنا الانشادات والتقاسيم التي تضطلع بأدائها بعض أعضاء الجوق دون غيرهم. وهي بالرغم من كونها تساهم في استكمال الصورة الفنية لقالب النوبة إلا أنها لا تدخل في صلب الميزان.

كما أنها لا تحتل منه مواقع معينة بالذات، وانما تتخلل بعض صنعاته بشكل أختياري وحسب رغبة رئيس الجوق.

وتأتي الإضافات لتحقيق الأغراض التالية:

- الترويح عن المستمعين من تعاقب الغناء الجماعي الذي يتطلب التركيز

المستمر لتتبع التطور الحاصل في تسلسل البناء الفني للميزان.

- الترويح عن أعضاء الجوق بمنحهم فرصا للاستراحة من عناء العزف والانشاد.

- إعطاء الفرصة بعض العازفين والمنشدين كي يظهروا مهارتهم وبراعتهم في الانشاد والعزف الفرديين.

- رغبة الجوق في اختصار الميزان، أو الخروج منه إلى ميزان آخر من النوبة نفسها.

ولا بد من التمييز بين هذه الاضافات والزخارف اللحنية التي يأتي بها العازفون والمنشدون، فإن هذه الأخيرة تشكل جزءا لا يتجزأ من الصنعات المندرجة في الميزان، ولها مواقع محددة منها لا تحيد عنها أبدا بالرغم من سمات الارتجال التي تطبع أداءها.

الإنشادات في الموسيقا الأندلسية

تعريف الإنشاد:

الإنشاد عبارة عن فقرة غنائية يقوم بأدائها منشد منفرد على بيت أو بيتين من الشعر الفصيح.

تاريخ ظهوره:

من الصعب جدا تحديد فترة ظهور الإنشادات في الموسيقا الأندلسية، ولكن يبدو أنها كانت في الأصل تقليدا جرت عليه أوساط المادحين من أصحاب فن السماع.

وهو تقليد فرضته طبيعة الأداء الصوتي السائدة في هذا اللون من الغناء، بحيث لا يكاد يقوم للآلات الموسيقية وجود إلا في النادر من الحالات. وقد أشار عبدالعزيز الفشتالي مؤرخ دولة المنصور السعدي إلى ظاهرة إنشاد البيتين بين أوساط المادحين المسمعين من أصحاب المولديات الملحنة، وذلك عند وصفه احتفال المنصور بليلة المولد النبوي.

قال الفشتالي:

«فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمة، تقدم أهل الذكر المزمزمون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتري رضي الله عنه، وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق، كل ذلك تتخلله

نوبات المنشدين للبيتين من نفيس الشعر»[27].

وهذه شهادة عيان تثبت شيوع عادة إنشاد البيتين بين أصحاب السماع منذ العهد السعدي-على الأقل-ولعلها تؤكد مايلي

أولا: أن إنشاد البيتين ارتبط بفن المولديات ولازمه.

ثانيا: أنه انتقل من أوساط السماع إلى أوساط «الآلة الأندلسية».

ثالثا: أنه كان فرديا يضطلع به أجود المنشدين صوتا على سبيل التناوب.

ولقد دأبت مجموعات المادحين منذ القديم على استقطاب مهرة المنشدين من ذوى الأصوات الجميلة. وإذ تسرب كثير من هؤلاء إلى الأجواق الأندلسية فقد انتقلت معهم عادة الإنشاد الفردي وأصبح هؤلاء ينفردون بارتجال ألحان حرة لا يقيدها وزن ما على بيت أو بيتين من الشعر، ويكون ذلك مناسبة يستريح خلالها أعضاء الجوق، ثم لما تضاءلت قدرة المنشدين على الارتجال اقتصر هؤلاء على ترجيع الإنشادات القديمة المحفوظة، وأصبح عملهم ذاك تقليدا متوارثا.

ولعل مما يؤكد قدم هذا التقليد في أوساط الموسيقا الأندلسية أن نرى محمد بن الحسين الحايك يدون في مطالع النوبات إنشادات الطبوع، وكأنما كان يريد ضبطها وحصرها حفظا لها من الضياع، وسيرا على نهجه في جمع الصنعات وتدوين نصوصها.

وبالرغم من تعدد الإنشادات الواردة في كناش الحايك ومختصراته إلا أنها لا تشكل سوى النزر القليل، ذلك أن أكثرها تعرض للنسيان والضياع، نتيجة انقطاع تداولها. ويبدو أنه حتى العقد الرابع من القرن الحالي كانت هناك إنشادات متداولة بين مهرة المنشدين بالمغرب.

يدل على هذا ما ذكره شوتان في كتابه «لوحة الموسيقا المغربية» فقد عين طبوعها ونوباتها الأصلية أو الفرعية، ورفع عددها إلى ثمانية عشر إنشادا بإضافة إنشادين على طبع غير أصيل هو طبع الجركة.

والعادة تقضي أن يقدم لأداء الإنشادات أمهر المغنين في الجوقة وأحلاهم صوتا، وأقواهم عارضة، وأعذبهم نبرات، وأطولهم نفسا وأقدرهم على التصرف في اللحن.

ومما يضاعف من حظوظ نجاح المنشد أن يوفق في اختيار الشعر، بحيث يتناسب مع موضوع القطع المغناة، فإن ذلك كان ولا يزال من دلائل

اقتدار المنشد وشدة حذقه ومضاء ذكائه وسعة حافظته.

وقد كان تصيد «البيتين» المناسبين تقليدا دأب عليه المنشدون منذ القديم. ويؤكد على هذا الفشتالي مرة أخرى حينما يقول عن هؤلاء:

«يتحينون به (أي بنفيس الشعر) المناسبة بينه وبين ما يتلى من الكلام عند الإنشاد من نسيب، أو غزل، أو المام بنشيح، أو تشويق للمعاهد الشريفة، أو مديح نبوي...» [28].

أنواع الإنشادات: تنحصر الإنشادات في أربعة أنواع. وهي:

- إنشاء الطبع.
- إنشاء النوبة.
- الموال.
- إنشاد التغطية أو الكرسي.

وتتميز هذه الإنشادات عن بعضها بخصائص فنية ترتبط بأسلوب الأداء ونوع المصاحبة الآلية وأغراض الشعر الذي يتغنى به وغير ذلك.

النوع الأول:
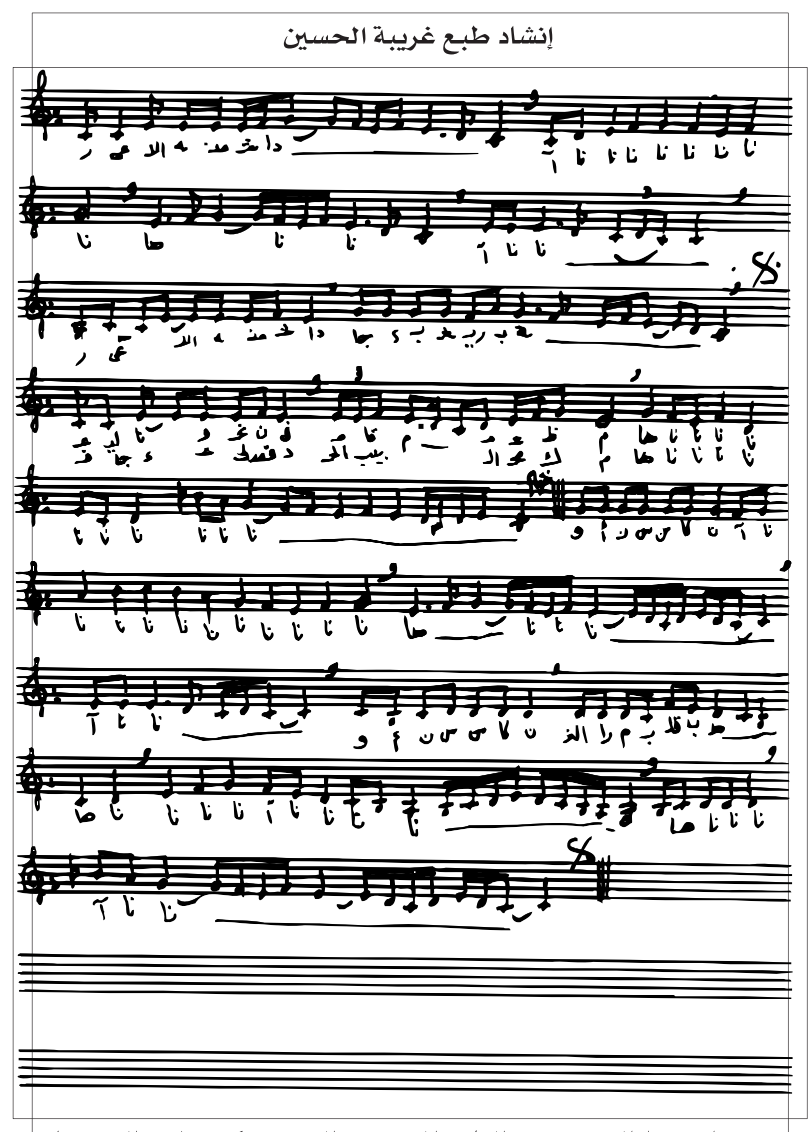
إنشاد الطبع:

وهو عبارة عن غناء بيتين من الشعر الفصيح، يؤديهما المنشد المنفرد على لحن موسيقي ثابت محفوظ وعار عن كل إيقاع منتظم.

ولا يجوز له أن يتصرف في اللحن بزيادة أو نقصان. مثال ذلك إنشاد طبع غريبة الحسين:

رعـى الـلـه مـنـشـدا جـاء بـغـريـبـة
عـلـيـنـا ونـحـن فـي مـقـام مـعـظـم
وأنـس مـن كـان الـغـرام بـقـلـبـه
فـجـاء عـلـى قـصـد الحـبـيـب المحـكـم

إنشاد طبع غريبة الحسين



ويراد بهذا النوع تقديم الطبع الموسيقي الذي ترتكز عليه الصنعات المعروضة، وبذلك فهو يقوم بالدور نفسه الذي تضطلع به البغية في التعريف بطبع النوبة ووضع المستمع في أجوائها النفسية، ويؤكد على هذا الدور عاملان اثنان: أولهما أن الحايك عند تعريفه للنوبات الإحدى عشرة قدم

لكل نوبة بذكر إنشاد طبعها، وثانيهما أن كلمات البيتين نفسها تأتي في الإشادة بالطبع الموسيقي الذي يقوم عليه الإنشاد، وذكر ماله من أثر جميل في نفوس المستمعين.

ومن هنا فمن المحتمل أن يكون عدد إنشادات الطبوع قديما كعدد النوبات، ثم أصابها ما أصاب النوبات ذاتها، فضاع بعضها، وأدمج ما تبقى منها في النوبات الإحدى عشرة على غرار ما حدث بالنسبة للصنعات اليتيمة.

ولا بد من الإشارة إلى مظاهر الاشكال الواقعة في نصوص الأبيات الواردة في كثير من الإنشادات، وهي تتخذ أحيانا صورة الخطأ العروضي وأحيانا أخرى صورة الاشكال في التعبير الذي يكسو المعنى غموضا وابهاما.

على أن أهم تلك الصور يتجلى في تباين النص الشعري في الإنشاد الواحد. مثال ذلك إنشاد طبع عراق العجم. فهو حينا هكذا:

ألا قم وعلل بالترنم سيدي
وأطرب وأنشدني عراق بني العجم
وبادر وروني كؤوس بنت الكرم
فجيش الدجى ولى عن الفجر وانهزم

وهو حينا آخر هكذا:

ألا قم وعلل ما لمجنب
سيدي ورمل وانشدني عراق بني العجم
ونبه أخا الغزلان من سنة الكرى
فجيش الدجى ولى عن الفجر وانهزم

وما من شك في أن التداول الشفاهي للإنشادات كان من أهم أسباب ما أصاب نصوصها من تحريف وتغيير. ونستطيع تصنيف إنشادات الطبوع في مجموعتين:

1- مجموعة الإنشادات التي تنتمي إلى طبوع النوبات الإحدى عشرة المكتملة.

2- مجموعة الإنشادات التي تنتمي إلى الطبوع المدمجة.

إنشادات المجموعة الأولى:

1) إنشاد طبع رمل المادية [29] من البحر الطويل:

ألا غـنـــنـــي يــا مـــنــشـــدي رمـــل مــايـــة

وأطــرب عــقــول الجـالــسـين ذوى الــفــضــل

ودع عـــنـــك شـــرب الـــراح واصـــغ لـــلـــحـــنـــه

فــنــغــمــتــه تحــكــي الــسلافــة فــي الــفــعــل

2) إنشاد طبع الأصبهان، من الطويل:

أيـــا مـــن إذا مـــا رن هـــمـــت صـــبـــابـــة

وهـــيـــج وجـــدي واشـــتـــيـــاقـــي ولـــوعـــتـــي

لــقــد هــلــتــنــي بــالأصــبــهــان الـــذي بـــه

شـــدت حـــور عـــين فـــي الجـــنـــان ورنـــت

وينشد صدر البيت الثاني هكذا: أزل علتي بالأصبهان الذي به.

3) إنشاد طبع الماية: من الطويل.

إذا اصـفـر قـرص الـشـمـس حـين فـراقـهـا

فـكـن مـنـشـدا لـلـمـايـة يـا أخـا الـطـرب

وبـــادر بـــإحـــســـان الـــكـــؤوس ونـــزهـــن

عـــيـــونـــك فـــي ثـــوب الأصـــيـــل المـــذهـــب

وينشد أول البيتين هكذا:

إذا الــشــمــس قــد مــالــت وحــان فــراقــهــا

فـكـن مـنـشـدا لـي مـايـة يـا أخـا الـعـرب

ومن الطويل أيضا:

ألا غـــنـــنـــي يـــاصـــاح بـــالمـــايـــة الـــتـــي

تحـــرك وجـــد الـــعـــاشـــقـــين وتـــطـــرب

وردد بـــهـــا ذكـــر الحـــبـــيـــب وحـــســـنـــه

فـــإنـــي لـــهـــذا الـــطـــبـــع أصـــغـــي وأعـــجـــب

4) إنشاد طبع رصد الذيل، من الطويل:

إذا كـــنـــت ذا عـــشـــق ووجـــد ورقـــة

عـــلـــيـــك بـــرصـــد الـــذيـــل كـــن بـــه مـــنـــشـــدا

فنغمتة تحي النفوس وتشفى الصدور وتصفي القلوب من الصدى وفي البيت الثاني خلل لعله يستقيم بنحو أن يقال:

فنغمته تحي النفوس وتشفى الصدور وتصفي القلب من غلة الصدى

ومن الطويل أيضا:

إذا مـا أردت الـنـشـد تـظـهـر حـسـنـه

فـعـرج بـرصـد الـذيـل فـي الـسـر والجـهـر

فـروحـي بـه راحـت وقـلـبـي لـه صـبـا

وإنـشـاده يـغـنـي عـن الـدر والـتـبـر

5) إنشاد طبع الاستهلال: من الطويل.

بـالاسـتـهـلال الـذي تـنـمـق ذكـره

بـحـضـرة فـاس أصـلـه عـن ذوى الـكـرم

تـرنم بـه وانـشـد وكـن بـه مـولـعـا

فـنـغـمـتـه الحـسـنـا تـهـيـح لـي الـغـرام(30)

ويعتور بيته الأول خلل في الوزن، لعله يستقيم إذا صيغ كما يلي:

تـغـن بـالاسـتـهـلال واصـدع بـذكـره

بـحـضـرة فـاس أصـلـه لـذوى الـكـرم

وقد جاء في نفس الطبع:

أيـا مـن غـدا فـي حـضـرة الأنـس مـنـشـدا

عـلـيـك بـالاسـتـهـلال ان رمـت مـجـلـسـي

فـإنـي لـه أصـبـو وأرنـو إذا رنـا

بـه مـن يـكـن فـي حـضـرة الأنـس مـؤنـسـي

6) إنشاد طبع الرصد، من الطويل.

أيـا مـطـربـا بـالـرصـد يـا مـن لـه صـبـا

فـؤادي وفـي قـلـبـي ثـوى وتـرنمـا

فـديـتـك إذا طـربـتـنـي بـنـغـامـه

وخـلـفـتـنـي صـبـا كـئـيـبـا مـتـيـمـا

وقد جاء البيت الثاني على النحو التالي:

فـديـتـك إذعـقـبـتـه بـحـصـاره

وخـلـيـتـنـي صـبـا كـئـيـبـا مـتـيـمـا

7) إنشاد طبع غريبة الحسين: من الطويل.

رعـى الـلـه مـنـشـدا جـاد بـغـريـبـة

عـلـيـنـا ونـحـن فـي مـقـام مـعـظـم

وآنس من كان الغرام بقلبه

فجاء على قصد الحبيب المحكم (المكرم)

وفي المطلع خلل ربما استقام على النحو التالي:

رعى الله منشدا شدا بغريبة

ومن الطويل أيضا :

شفى مهجتي طبع الغريبة رقة

وقد راق منها حلة ونسيب

فلله فانشدني الغريب بيوتها

فكل غريب للغريب نسيب

8) إنشاد طبع الحجاز المشرقي: من الطويل.

أدرها كلون التبر نورا وغن لي

بألطاف ما شادت به النغمات

بطبع الحجاز المشرقي فانه

به وبها تستجلب النشوات

ومن الطويل أيضا :

ألا يا نديما حل بالقلب وده

بحقك علل قلبي المتولها

وردد حجازا مشرقيا فإنني

إليه أخا وجد تهيم به النهى

9) إنشاد طبع عراق العجم: من الطويل.

ألا قم وعلل بالترنم سيدي

وأطرب وأنشدني عراق بني العجم

وبادر وروني كؤوس بنت الكرم

فجيش الدجى ولى عن الفجر وانهزم

وقد جاء هذا الإنشاد على النحو التالي:

ألا قم وعلل بالمجنب سيدي

ورمل وانشدني عراق بني العجم

ونبه أخا الغزلان من سنة الكرى

فجيش الدجى ولي عن الفجر وانهزم

10) إنشاد طبع العشاق: من الطويل.

ألا فـاشـد بـالـعـشـاق فـالـصـبـح قـد بـدا

ورجـــع بـــذيـــل فـــالـــظـــلام قـــد ارتـــفـــع

أمــا تــنــظــر الــورق الحــســان غــدت عــلــى

مــنــابــرهــا صــاح تــنــبــه مــن هــجــع

أما انشاد طبع الحجاز الكبير فقد ضاع.

إنشادات المجموعة الثانية:

1) إنشاد طبع حمدان [31]. وهو مدرج ضمن نوبة الحجاز المشرقي. من الطويل.

أيــا مــنــشــدي حــمــدان لا خــانــك الــدهــر

ولا جــعــل المحــبــوب يــذيــقــك الــهــجــر

وان أضــرم الــشــوق فــي قــلــبــك نــاره

فــلا مــؤنــســا يــلــيــق بــك ســوى الــصــبــر

2) إنشاد طبع الحسين من الطويل.

أيــا مــن حــكــى داود صــوتــا ويــوســفــا

جــمــالا ولــقــمــان الحــكــيــم بــحــكــمــتــه

ســلــبــت حــجــاي بــالحــســين وزدتــنــي

بــتــرجــيــعــه شــوقــا إلــى حــســن نــغــمــتــه[32]

ومن الطويل أيضا، وهو مفقود:

ومــا حــســن مــثــل الحــســين بمــنــشــد

فــزمــزم بــه يــا حــادي الــركــب وانــشــد

وروح بــه قــلــبــا تــقــســمــه الــهــوى

وروح بــه جــيــش الــهــمــوم وبــدد

3) إنشاد طبع عراق العرب. وهو مدرج ضمن نوبة الاستهلال، من الطويل:

ألا بــعــراق الــعــرب يــا خــيــر مــنــشــد

بــحــق الــهــوى كــن لــي مــجــيــبــا ومــنــشــدا

فــديــتــك عــلــلــنــي أريــح مــن الــهــوى

وأنــس غــريــبــا لا زلــت لــنــا مــرشــدا [33]

4) إنشاد طبع الحصار. وهو مدرج في نوبة الرصد من الطويل:

بطبع الحصار فانشدن يامؤنسي
وروح نفوس العاشقين من الغرام
وناولهم كأس العقار
فانه يداوي الضنى ويفني شيب الهرم

ومن الطويل أيضا:

خليلي أنشدني الحصار بحلة
تزان بها مثل القلائد في الطلا
وعلله بالطبع المجنب
انه ليفعل في الألباب ماتفعل الطلا

5) إنشاد طبع المزموم. ويستعمل في نوبة عراق العجم. من الطويل:

أيا منشد المزموم لا خانك الدهر
ولا حام ما تحميه عسر ولا ضير
وما زلت في عز عظيم ورفعة
يعمها التأييد والفتح والنصر

6) إنشاد طبع السيكاه وهو ينشد ضمن نوبة المائة من الطويل:

إذا ما شدا شاد بصيكة لحنه
تحن له أرواح كل مهذب
فنعمته الحسناء تنعش من شدا
بذكر النبي الهادي الحبيب المقرب

ولطبع السيكاه إنشاد آخر وهو:

إذا جاءك المحبوب فانشده صيكة
ورحب به وساويه في المال والأهل
وبادر له بما تكنه سرعة
فإن ذلك من شيمة ذوى الفضل (34)

7) إنشاد طبع المشرقي الصغير. وهو مدمج في نوبة الحجاز الكبير من الطويل:

أيا جملة العشاق أنشدوا جملة
فهذا المشرقي الصغير المرجع

فنغمته تسبي العشيق فيشتهي
ملازمة الأحباب دوما ويخضع

8) إنشاد طبع مجنب الذيل. وهو مدمج في نوبة الحجاز الكبير، من الطويل:

بمجنب ذيل فلتكن لنا منشدا
وأطرب عقول الجالسين ذوى القدر
فأنغامه تشفي النفوس من الصفا
وتلهم أرواح الأحبة في البدر

وقد جاء البيت الثاني مغايرا هكذا:

وكن ماجدا لبيبا وأحسن عبارة
فهذا محل الجود والفضل والفخر

9) انشاد طبع الذيل. وهو مدمج في نوبة العشاق من الطويل:

أيا منشدا يشدو بذيل مرجع
لقد هيجت شوقي و وجدي و لوعتي
أما تنظرن الفجر قد لاح ضوؤه
و رنت على القضب الحمام وغنت

و لعل الصواب في عجز البيت الأول أن يقال: لقد هجت أشواقي ووجدي ولوعتي.

10) إنشاد طبع رمل الذيل. وهو مدمج في نوبة العشاق من الطويل:

فنغمة رمل الذيل فانشد يا مؤنسي
فنغمته الحسناء تخبر بالفجر
وأنهض بكأس الخمر من كان نائما
واستنشق من البستان رائحة الزهر

و لهذا الطبع انشاد آخر، و هو نادر لا يحفظه إلا قلة من المنشدين:

أحن لرمل الذيل طبعا إذا شدا
بنغمته الحسناء من يترنم
فلا تنكروا وجدي به وصبابتي
فإني به طول الزمان متيم

هذه هي إنشادات الطبوع التي أمكنني الوقوف عليها . أما الطبوع الخمسة

الباقية فقد ضاعت انشاداتها . وهي طبع نوبة الحجاز الكبير، وطبوع انقلاب ا لرمل، والزوركند، والزيدان، والغريبة المحررة.خصائص إنشاد الطبع: يتميز إنشاد الطبع بخصائص فنية نجملها فيما يلي:

- يقوم إنشاد الطبع على بيتين من بحر الطويل، ولا يعدل عنه إلى غيره من البحور إلا في حالات نادرة جدا .

- يأتي موضوع البيتين في الإشادة بالطبع وذكر ما له من تأثير في النفوس. وكثيرا ما يتضمن البيت الأول مخاطبة المنشد ورجاءه أن يتغنى بصوته على الطبع، بينما يأتي البيت الثاني ليكشف عن نوع التأثيرالذي يتركه ذلك الطبع في النفس، فنراه طورا يأخذ بلب المستمع، وآنا يحمله إلى عوالم من الخيال، أو يعيد الطمأنينة إلى النفوس الحائرة، أو يشفي الصدور العليلة، أو يحرك كوامن الغرام أو يؤنس العاشق في وحدته، ويجلب النشوة إلى القلب الولهان. وبصفة عامة فإن إنشادات الطبوع تكرس نظرية ارتباط الطبوع الموسيقية بالطبائع الأربع.

- يمتد اللحن الموسيقي الذي يشغل البيتين كامتداد البحر الطويل بتفعيلاته الثماني ويزيد طول نفسه أحيانا ترجيع بعض مقاطع البيتين أكثر من مرة واحدة، وشغلها بالتراتين.

- يأتي إنشاده بعد المشالية أو بعد البغية أحيانا .

النوع الثاني: إنشاد النوبة ويطلق عليه غالبا «البيتين». ويراد بهذا النوع غناء بيت واحد أو بيتين اثنين من الشعر الفصيح أو غيره، ويقوم به منشد منفرد على لحن ثابت وايقاع حر. ويبدو أنه كان لكل نوبة إنشادها، ثم ضاع جل هذه الإنشادات غير أن هناك نوبات يغنى فيها أكثر من إنشاد واحد.

ونستطيع تصنيف إنه ادات النوبات في مجموعتين هما إنشادات النوبات الإحدى عشرة الباقية، وإنشادات النوبات الضائعة.المجموعة الأولى: تبقى من هذه المجموعة الإنشادات التالية:

ا) في نوبة رمل الماية. وهو في نغمة النوبة، ومن بحر البسيط:

الأنــوار مــن نــوره فــي نــوره غــرقــت
والـوجـه مـنـه طـلـوع الـشـمـس والـقـمـر
روح مــن الــنــور فــي جــســم مــن الــقــمــر
كــحــلــة نــســجــت فــي الأنجــم الــزهــر

ومن البسيط أيضا:

في حالة البعد روحي كنت أرسلها
تقبل الأرض عني وهي نائبتي
وهذه نوبة الأشباح قد حضرت
فامدد يمينك كي تحظى بها شفتي

2) في نوبة أصبهان. إنشاد في طبع النوبة، وهو من بحر الطويل:

سبيت الورى طرا وأنت محجب
فكيف يمن يهواك إن زالت الحجب

وآخر من الطويل:

سبيت الورى طرا وأنت محجب
فكيف بمن يهواك إن زالت الحجب
وأصبحت معشوق القلوب بأسرها
ولا ذرة في الكون إلا لها قلب

إنشاد من بحرالمجتث:

نذرت يا صاح عهدا
صيام شهر وعشر
يوم نراك يا حبيبي
ما بين سحري ونحري

إنشاد من بحر الوافر:

وأجمل منك لم ترقط عيني
وأكمل منك أتلد النساء

إنشاد من بحر المديد:

إن عقلي صاده قمر
ماله في الحسن من مثل
أم أزل في الحب يا أملي
أمزج التوحيد بالغزل

وفي وطبعها أيضا انشاد آخر من الطويل:

إليك اشاراتي وأنت الذي
أهوى وأنت حديثي بين أهل الهوى يروى

3) في نوبة الاستهلال. وهو في نغمة النوبة من بحر الكامل:

لمـا اســتــهــل هــلال وجــه مــن ارتــضــى

فــي الحــســن أقــوى الــســحــر والاجــلال

هــمــنــا بــه طــربــا ولا عــجــبــا إذا

مــال امــرؤ طــربــا بــالاســتــهــلال

4) في نوبة الحجاز الكبير. تتدرج في هذه النوبة عدة انشادات وقفت منها على ما يأتي:

- إنشاد من بحر الخفيف:

اســقــنــي خــمــرة الــدنــان فــانــي

فــي هــواهــا أفــنــيــت صــاح شــبــابــي

وانــشــدن الحــجــاز يــا صــاح جــهــرا

فــغــرامــي قــد أطــال عــذابــي

- إنشاد من بحر المديد:

قــمــر مــن فــوق غــصــن نــقــا

يــنــجــلــي ســبــحــان مــن خــلــقــا

- انشاد من بحر الطويل:

قــد ذبــت فــي الأشــواق شــوقــا مــجــددا

وأســهــر فــي جــفــنــي وبــت مــســهــدا

- إنشاد من بحر الوافر:

إذا مــا الــعــود صــاح وأنــت صــاح

فــهــم يــا صــاح مــن نــفــحــات عــود

وأنــشــدنــي الحــجــاز وشــرب راح

وحــي الجــالــســين بــنــقــر عــود

5) في نوبة العشاق. إنشاد من بحر الطويل:

أعــد نــظــرا يــاصــاح قــد طــلــع الــفــجــر

وهــل لــنــســيــم الــصــبــح قــد مــدح الــطــيــر

إنشاد من بحر الكامل:

لــلــه شــاد جــاد فــي عــشــاقــه

كــم ســاق مــن شــوق الــى وســاقــا

مـن كـان مـغـرى بـالحـسـان صـبـابـة

فـأنـا الـذي أتـعـشـق الـعـشـاقـا

6) في نوبة المآية: إنشاد من السريع:

روحـي إذا أسـمـعـتـهـا مـايـة

تـرتـاح والـقـلـب لـهـا شـيـق

فـانـنـي أصـبـو إلـيـهـا كـمـا

أن اسـتـمـاعـي إلـيـهـا يـعـشـق

وآخر من بحر الرمل:

الـعـشـيـة أقـبـلـت بـالاصـفـرار

وكـسـت ألـوانـهـا تـلـك الـثـمـار

7) في نوبة الحجاز المشرقي. إنشاد في طبع النوبة، وهو من الطويل:

درى الـقـلـب مـن يـهـوى فـطـاب لـه الـهـوى

ومـن كـان يـهـوى سـيـد الـرسـل يـسـعـد

دمـاء مـزجـنـاهـا بـحـب مـحـمـد

وأكـبـادنـا مـن شـوقـه تـتـوقـد

8) في نوبة غريبة الحسين: إنشاد من مجزوء الرمل:

مـا الـغـرام إلا بـلـيـة

فـاعـذرونـي يـا مـقـابـل

أشـعـلـت نـاره قـويـة

تـركـت الجـسـم نـاحـل

وآخر من بحر الخفيف:

تـه دلالا فـأنـت أهـل لـذاك

وتحـكـم فـالحـسـن قـد أعـطـاك

9) في نوبة عرق عجم إنشاد من بحر المتقارب:

بـلـغـت مـرادي ونـلـت المـنـى

وزاد سـروري وزاد الـهـنـا

المجموعة الثانية: تبقى من إنشادات النوبات الضائعة مايلي:

1) إنشاد انقلاب الرمل.

من بحر الرمل. وينشد في نوبة الحجاز المشرقي

بـــانـــقـــلاب الـــرمـــل عـــلـــلـــنـــي إذا

مـــا تـــرشـــفـــت نـــهـــرات الـــكـــؤوس

بـــيـــن عـــــود وربـــــاب وظـــــبـــــا

وحـــســـــان وأخـــــلاء جـــلـــــوس (35)

2) إنشاد الزوركند من بحر الرمل. وينشد في نوبة اصبهان:

بـــالـــزوركـــنـــد الـــذي أطـــربـــنـــي

وبـــرانـــي وســـبـــا مـــنـــى الـــحـــجـــى

عـــلـــلـــنـــي كـــي نـــرجـــي ســـيـــدي

فـــفـــؤادي الـــشـــجـــى مـــنـــه ســـجـــا

3) إنشاد الزيدان، من بحر الوافر، وينشد في نوبة الرصد:

ألا رجـــــع بـــــزيـــــدان إذا مـــــا

ســـمـــعـــت صـــاح أصـــوات المـــثـــانـــي

أدر صـــرف المـــدامـــة واســـقـــنـــيـــهـــا

فـــيـــومـــنـــا مـــا لـــه فـــي الحـــســـن ثـــانـــي

إنشاد من بحر البسيط:

يـــا مـــنـــشـــدا غـــنـــنـــي بـــطـــبـــع زيـــدان

فـــانـــه راحـــتـــي وروح ريـــحـــانـــي

يـــغـــنـــيـــك عـــن روضـــة غـــنـــاء نـــاعـــمـــة

وعـــــن مـــــدام وعـــــن حـــــور وولـــــدان

4) إنشاد الغريبة المحررة، من بحر الخفيف وينشد في نوبة غريبة الحسين:

بـــالـــغـــريـــبـــة المحـــررة فـــانـــشـــدن

وأنـــشـــدن غـــريـــبـــة لـــلـــحـــســـيـــن

واسقني خمرة معتقة اللون فتلك المنى وقرة عيني

وهناك إنشاد آخر من مجزوء الرمل:

هـــكـــــذا الـــــوصـــــل وإلا

لـــم يـــكـــن والـــلـــه حـــجـــه

فـــاز مـــن خـــلـــى الـــشـــواغـــل

ولمحـــبـــوبـــه تـــوجـــه

5) إنشاد المزموم، من بحر الطويل. وينشد في نوبة عراق العجم:

حبيبي ومحبوبي وراحتي
وكأسي ومشروبي به الغصن يلقح
أهيم به وجدا وشوقا ولوعة
وأرقص من ذكر الحبيب وأفرح

6) إنشادات حمدان، ومنها إنشاد في بحر الطويل:

أحبة قلبي والمحبة شافعي
لديكم إذا شئتم بها اتصل الحبل أو
صبرنا على الهجران حتى دنا الوصل
وقد زار من نهواه وانتظم الشمل

إنشاد من بحر الكامل: وقد ضاع لحنه:

يا أيها العذب الفصيح الغاني
أنشد لنا طبع الرضى حمدان
فله يميل العاشقون وغيرهم
وغناؤه يغنيك عن ألحان

وآخر من بحر الطويل:

مناي من الدنيا أقبل قبره
وأبكي ذنوبا بينهن أهيم

وتوجد عدة إنشادات تعرف بالرمل التطواني، وهي من بحر الرمل ومنها:

إن يوما جمع الشمل بكم
لرخيص بنفيس العمر
ومنها
نوره كالشمس في اشراقها
وله خد كدارة القمر
ومنها
ليس في الأمر حكم بعدما
حل في نفسي محل النفس

ومن الإنشادات ما تخلل به التواشي السبع عند عزفها. ومنها إنشاد من بحر البسيط:

مــا بــين مــعــتــرك الأحــداق والمــهــج

أنــا الــقــتــيــل بــلا إثــم ولا حــرج

ودعــت قــبــل الــهــوى روحــي لمــا نــظــرت

عــيــنــاي مــن حــســن ذاك المــنــظــر الــبــهــيــج

7) إنشاد عراق العرب من المتقارب وينشد في نوبة الاستهلال:

أيــا مــنــشــدا شــاد رســم الــصــبــا

وأحــيــا الــنــدامــى بــكــأس المــطــرب

إذا لاح بــــرق الحــجــاز اتــئــد

و رجــع بــصــوت عــراق الــعــرب

8) إنشاد مجنب الذيل: من بحر البسيط ينشد في طبع الذيل.

مــن رام رقــص الــورى كــي يــحــســن الــطــرب

مــجــنــب الــذيــل فــي إنــشــاده الأرب

بــه تــنــال الــســرور وهــي نــازحــة

ويــذهــب الــغــم مــن أســنــه والــكــرب

9- إنشاد الحسين. من بحر الكامل: وهو ضائع.

طــبــع الحــســين هــويــتــه زمــن الــصــبــا

وأتــى المــشــيــب ولــم أزل أهــواه

فــلــتــعــذرونــي إذا كــلــفــت بــحــبــه

مــا فــي الــطــبــوع أرق مــن شــدواه

وهناك إنشاد آخر للحسين من الكامل أيضا. وهو بدوره ضائع:

طــبــع الحــســين إذا شــدابــه

مــنــشــد فــي مــجــلــس تــغــنــو لــه الألحــان

تــغــنــيــك عــن نــغــمــات كــل تــرنــم

نــغــمــاتــه يــا أيــهــا الانــســان

10) إنشاد المشرقي الصغير. من الوافر: ويستعمل في نوبة رصد الذيل.

أقــول لمــن يــروم الــنــشــد حــقــا

فــهــم وجــدا بــطــبــع المــشــرقــي

ورجــع مــا اســتــطــعــت بــه جــهــارا
فــفــيــه راحــة الــقــلــب الــشــجــي

11) إنشاد الذيل من بحر البسيط:

لــلــذيــل أصــبــو ويــصــبــو كــل مــســتــمــع
وطــبــعــه يــســتــمــيــل كــل إنــســان
يــغــنــيــك عــن زهــر كــل مــعــتــقــة
وعــن قــيــان وعــن شــمــع وعــيــدان

خصائص إنشاد النوبة: يحمل إنشاد النوبة ميزات خاصة نجملها فيما يلي:

- عدم الالتزام ببحر عروضي معين، وذلك نقيض إنشاد الطبع الذي لا يخرج عن بحر الطويل إلا نادرا.
- عدم الالتزام بالشعر العربي الفصيح. فقد يأتي الإنشاد على أسلوب التوشيح الأندلسي كما هو الشأن في إنشادي الغريبة المحررة.
- الاقتصار في كثير من الأحيان على بيت واحد بدلا من بيتين.
- عدم التقيد بغرض شعري معين. وأنسب الانشادات ما كان موضوعه مناسبا لموضوع الصنعة التي وقف عندها الجوق.
- قصر لحن إنشاد النوبة بالنسبة لإنشاد الطبع.
- أداؤه غالبا بعد البغية.

وقد أصبحت أنشادات النوبات أكثر أستعمالا من إنشادات الطبوع في المحافل الموسيقية. وعلة هذا سعة مجال الاختيار من جهة، والرغبة في تحقيق نوع الالتزام بالموضوع الشعري من جهة أخرى، فإن كانت الصنعات المغناة في التغزل كان أنسب أن يتلوها أنشاد في التغزل، وإن كانت في المديح ناسبها إنشاد في المديح، وهكذا...

وقد غدا ركوب هذا النهج مقياسا لحذق المنشد وقدرته ومعرفته بمضامين الاشعار.

النوع الثالث: إنشاد الموال

عرف الموال قديما بالمواليا. وهو أحد الفنون الشعرية السبعة: القريض، والموشح، والدوبيت، والكان كان، والقوما، والزجل، والمواليا. وقد نسب ابتكار

المواليا الى جارية ندبت البرامكة بعد أن أوقع بهم بنو العباس ثم انتقل إلى سائر الجزيرة العربية وبلاد مصر، وتولدت منه أنواع متعددة تختلف من حيث عدد أشطرها. منها الرباعي، وهو أصل المواليا، ومنها الخماسي، ويعرف بالأعرج، ومنها المواويل الخضر، والمواويل الحمر، وهذه شائعة في صعيد مصر، والموال البغدادي أو الزهيري في العراق وسوريا ودول الخليج، وهو ذو سبعة أشطر، ويقابله النعماني في مصر.

والعادة أن تكون المواويل الشرقية على بحر البسيط، وأن تنظم باللغة العامية، متضمنة صورا من الجناس.

وقد انتقل الموال من المشرق العربي إلى بلاد المغرب، وأصبح متداولا في سائر الفنون الموسيقية المغربية، فتجده في الموسيقا الأندلسية وغناء المادحين، وأذكار الطرقيين، كما نجده في أنماط الغناء الشعبي والامازيغي.

أما الموال في الموسيقا الأندلسية فهو عبارة عن انشاد بيتين أو ثلاثة أو أربعة من الشعر الفصيح يغنيها المنشد منفردا على طبع النوبة، أو الطبوع المدمجة فيها، وعلى لحن موسيقي حر وغير مقيد من حيث الوزن والايقاع.

ومن الصعوبة بمكان تحديد الفترة الزمنية التي دخل فيها الموال الموسيقا الأندلسية.

فكتب الباحثين-ومن بينها مجموعة الحايك-عارية عن ذكره. غير أن المواويل التي انتهت إلينا-على قلتها-والتي كان ينشدها المادحون كالحاج أدريس الفاتحي برادة، وشويكة منذ حوالي نصف قرن اتسمت في أدائها بطريقة خاصة لا ريب في أنها شكلت تقليدا متوارثا بين المنشدين، وهو تقليد يحمل الباحث على الاقتناع بأن الموال في الموسيقا الأندلسية ربما تسرب اليها عن طريق المادحين أصحاب السماع الذين كانوا أكثر من غيرهم تفتحا على القوالب العثمانية في عهد احتلال هؤلاء لتونس والجزائر.

وقد ذكر الباحث المغربي مولاي الوزاني أن المواويل المغربية المستعملة في الموسيقا الأندلسية خمسة، وهي واردة في طبوع الحجاز الكبير والصيكة ورمل الماية والاستهلال والمزموم.

وأعتقد أن حرص الجمهور على سماع المواويل في الحفلات الموسيقية حدا ببعض المنشدين إلى إدخال هذا اللون من الإنشاد في طبوع أخرى وهو حدث يعتبره المحافظون خروجا عن المالوف المعتاد.

خصائص انشاد الموال:

للموال في الموسيقا الأندلسية لحن ثابت يتناقله الحفاظ بالتداول الشفاهي.

غير أنه يباع للمنشد أن يرتجل بعض الزيادات اللحنية التي يضيفها إلى اللحن الأصلي للموال، وذلك بهدف تحليته وتطعيمه بتلوينات زخرفية. وقد عرف الموال في السنوات الأخيرة تطورات جديدة أفضت به إلى اكتساب خصائص مميزة يمكن إجمالها فيما يلي:

- أصبح الموال وإلى جانبه التقسيم الآلي المنفرد يشكلان عنصرين ضرورين لقيام هذا النوع من الإنشاد. وقد تتعدد المواويل، فتتعدد التقاسيم بدورها، وبذلك تطول المحاورة بين هذين العنصرين لتخلق جوا نفسيا يخلد فيه أعضاء الجوق إلى الراحة، بينما يغرق الجمهور المأخوذ بسحر العزف والإنشاد في عالم يسوده الهدوء المطلق والذي تشقه بين الفينة والأخرى صيحات الإعجاب والانبهار.

- لا يتقيد الموال بالزمان، فقد يستغرق مدة طويلة، وذلك على عكس انشادات الطبوع والنوبات.

- يتجاوز المنشدون مجال النصوص المحفوظة للمواويل، وينساقون في ارتجالات حرة يزيد من ثرائها تجاوب المستمعين وحماسهم وتشجيعهم.

عندما تتعدد المواويل في العرض الموسيقي الواحد، يعمد العازفون إلى التناوب على أداء التقاسيم حيث تتدخل آلات العود والكمنجة والقانون والبيانو. وقد تطول فترة هذا الحوار تبعا لمدى تجاوب الجمهور مع المنشد.

استحدث المنشدون المتأخرون عادة جديدة تقضي بالخروج عن الطبع الأصلي للموال، والانتقال منه إلى الطبوع المقاربة له. وقد أفضى هذا التقليد المحدث إلى إدخال المقامات الشرقية التي تحتضن ثلاثة أرباع النغمات، وأصبح ذلك مما يستحسنه الجمهور ويطرب لسماعه.

عندما يقترب المنشد من نهاية الموال، يأخذ في الإنشاد على كلمة «ياليل».

وهنا يعود أعضاء الجوق لحمل آلاتهم واستعادة وضعهم الطبيعي، تأهبا واستعدادا لاستئناف العزف والغناء الجماعيين.

ويذكر هذا التقليد الذي أصبح شائعا لدى منشدي المواويل في الموسيقا

الأندلسية بالزغردة التي كان يحدثها عازف الكادانسا المنفرد في المؤلفات الكلاسيكية عندما يقرر انهاء ارتجالاته الحرة والعودة إلى حظيرة الجوق لاستئناف العزف الجماعي.

النوع الرابع: إنشاد التغاطي والكراسي.

هو مما يمكن الحاقه بالإنشادات والمواويل. ويراد بالتغطية اللحن في الصنعة الخماسية والذي يشغل في العادة صدر بيتها الرابع. أما الكرسي فهو بدوره اللحن الثاني من الصنعة السباعية والذي يشغل بيتها السادس. ويقضي التقليد المتبع أن يضطلع بإنشاد التغطية والكرسي أحد المنشدين دون باقي أعضاء الجوق، وأن يقوم أحد العازفين المهرة في الجوق ممن يعينهم الرئيس باجابة المنشد، مرددا اللحن نفسه الذي غناه، ومضيفا إليه بعض الزخرف والتلوين اللحني.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن إنشاد التغطية والكرسي على النحو المذكور ليس أمرا لازما في كل الصنعات الموسيقية، وإنما هو مستعمل في بعضها وخصوصا لدى الأجواق التي تتوفر على منشدين ماهرين. وعلى الرغم من قصر الفترة الزمنية التي يستغرقها أداء كل من التغطية والكرسي إلا أنها لحظة إنشادهما والإجابة عنهما تعتبر من أحرج الفترات في أداء بعض الصنعات سواء بالنسبة للمنشد أم للعازف، وهي في الوقت ذاته، من أحب الفترات إلى الجمهور المستمع، إذ كثيرا مايترقبها بشوق عظيم، ويصغي إليها بكل جوارحه.

وكسائر أنواع الانشادات السابقة، فإن الإنشاد الفردي للتغطية والكرسي يخلو بدوره من أي إيقاع يضبط حركتهما، ومن ثم فإن المجال يبقى مفتوحا أمام المنشد والعازف ليؤدي كلاهما فقرته بحرية وليتصرف فيها كما يشاء، وتبعا لما تسمح به امكاناته واستعداداته الفنية، غير أن حرية المنشد والعازف تظل محصورة في حدود المدة الإجمالية التي ينبغي أن تستغرقها الجملة اللحنية للتغطية، أو الكرسي فيما لو أديت أداء عاديا. ويعني هذا الحفاظ على العدد الأصلي لأدوار الكرسي أو التغطية، وطبيعي أن عملا من هذا القبيل لايمكن أن يضطلع به إلا من كان عارفا بأدوار الأوزان، ملما بأسرارها، قادرا على التصرف فيها دون الاخلال بها. وهذه صفات عز وجودها في

وقتنا الراهن. وقد كان لعازف الالطو الشهير أحمد البارودي السلاوي المتوفى عام 1950 أسلوب متميز في تناول الكراسي «يقضي بأن يطيل العزف في إجابة المنشد حتى يستغرق أكثرمن زمنه الأصلي» [36]. وهو أسلوب طالما أثار في نفوس هواة هذا الفن الإحساس بالخوف من الإخلال بايقاع الصنعة. ومن هؤلاء الفنان مولاي العربي الوزاني الذي كتب يقول عن البارودي: «وقد كنت أتعجب من تمطيطه في عزف الكرسي الذي يمكن أن يفسد الايقاع، ولكنني بعد مدة رأيت أنه لا يتقيد بالايقاع عند عزف الكرسي، ذلك أنه عند الشروع في عزفه يتوقف صاحب الإيقاع» الطرار «* عن ضرباته. وعندما تنتهي من جولته هاته يستأنف «الطرار» ضربات الايقاع ليلتقي معه من جديد بطريقة فنية مدرب عليها، فكأنه لم يتوقف. وهي خاصية فنية لاتتفق إلا إذا كان هنالك انسجام تام بين كل من العازف وصاحب الإيقاع «أي ا لطرار» [37].

مواقع الإنشادات في الميزان:

باستثناء التغاطي والكراسي التي لاتتغير مواقعها في الصنعات، فليست هنالك مواقع محددة يفرض فيها أداء الانشادات والمواويل في الميزان، غير أنه في وسع الباحث المهتم أن يسجل الملاحظة التالية، وهي أن محمد بن الحسين الحايك في مجموعه ذكر الانشادات في مقدمة كتابه عند تعريفه الطبوع، أنه لم يدرجها ضمن صنائع الميازين. أما الموالات فلم يشر إليها بالمرة.

وفي هذا مايدل على شيئين اثنين:

- أولهما أن انشادات الطبوع كانت تغني بعد أداء المقدمات الآلية أو خلالها.

- ثانيهما أن إنشادات النوبات لم تكن تعد جوهر الميزان. ولذلك فقد ترك أمر اختيار أشعارها وتحديد مواقعها من الصنائع لاجتهاد رؤساء الأجواق، تبعا لاستعداد الجمهور ومدى تجاوبه، والغالب أنها تنشد وسط الميزان، وخصوصا في القنطرة الفاصلة بين الصنعات الموسعة والصنعات ذات الايقاع المهزوز. وقد تنشد في آخر الميزان. وهي في هذه الحالة كثيرا ما تتلوها صنعة خفيفة تعرف بالتغطية، يراعى في اختيارها مناسبة شعرها

لموضوع الإنشاد. أما الموال فالغالب فيه أن ينشد وسط الميزان. وتقضي العادة أن يعزف الجوق بعد الانشاد أو الموال صنعة تدعى تغطية الإنشاد أو الموال. وتكون الصنعة بمثابة مطية ينتقل الجوق عبرها إلى الجزء الموالي من الحصة الموسيقية المعزوفة.

أداء الإنشادات:

يضطلع بأداء الإنشادات في العادة مغن منفرد. يواكب غناءه عازف على إحدى الآلات الوترية كالعود والكمان والقانون. ويختلف دور العازف تبعا لنوع الإنشاد. ففي إنشادات الطبوع والنوبات يقوم العازف بمرافقة المنشد أثناء غنائه، وذلك بعزف قرار الطبع وركوزه المقامية، أو بترجيع فقرات مقتضبة من الجملة اللحنية التي يؤديها المنشد تبدو كأنها أصداء لها، ولا تحاول أبدا السيطرة عليها. أما في المواويل فدور العازف أشد بروزا، ذلك أنه يستقل بارتجال تقاسيم موسيقية على آلته، يعزفها منفردا في فترات استراحة المنشد. ومن تحاور العنصرين معا يتشكل انجاز فني رائع. ومن خلال المقارنة بين دور العازف في مصاحبة الإنشاد ودوره في تقسيم الموال يتجلى واضحا أنه في الأول يقوم بما يشبه أن يكون دعما لصوت المنشد حتى لا يحيد عن الطبع الذي يغني عليه، وأنه في الآخر مبدع يساهم بدوره في إثراء العمل الموسيقي من خلال ما يرتجله من ألحان.

وتقضي العادة أن يضطلع بالإنشاد مغن واحد. فإن ضم الحفل أكثر من منشد جاز أن يشترك في أدائه مغنيان ينشد أحدهما البيت الأول وينشد الآخر البيت الثاني.

وينفرد انشاد طبع الحجاز المشرقي بظاهرة متميزة وهي أداؤه من طرف الجماعة، وبذلك يشذ عن باقي الانشادات التي يؤديها المنشد منفردا. وإذ يخلو الإنشاد من الإيقاع الذي يضبط مقاطع التفعيلات فان المستمع إلى الأداء الجماعي لإنشاد الحجاز المشرقي يلاحظ أن أصوات المنشدين تتفاوت في وقوعها على مقاطع الكلمات وأن هذا التفاوت يؤدي الى حدوث تداخل بين الحروف والنغمات، وتلك ظاهرة ينتج عنها ما يشبه أن يكون غناء بوليفونيا تتعدد فيه النغمات بتعدد الأصوات المشاركة في الإنشاد.

ويبدو أن الاداء الجماعي لإنشاد طبع المشرقي يشكل وجها من وجوه تأثير موسيقا المسمعين والمادحين في الموسيقا الأندلسية. ويأتي الصوت البشري في الإنشادات والمواويل موظفا سائر امكاناته الطبيعية والمكتسبة من أجل التصرف في اللحن وتوليده وزخرفته وتلوينه، وكأنه في رحلة استكشافية تملؤها المغامرات وا لمفاجآت.

وتتميز الجمل اللحنية في الإنشاد باعتمادها على ركوز السلم الموسيقي، وهي درجاته المقامية الأساسية كالقرار ورابعة الجنس الأول ودرجة الجواب. وبفضل هذه الركوز يستطيع المنشد توليد اللحن والابتعاد به عما يوحي بالرتابة والتكرار.

وهكذا يبرز اللحن والكلمة ليشكلا معا العنصرين اللذين تتمحور حولهما المواويل والإنشادات والتقاسيم في غياب تام لعنصر الإيقاع.

8 جانب النظم في الموسيقا الأندلسية

مدخل:

منذ أن أقدم محمد بن الحسين الحايك على وضع كناشه الذي جمع فيه ما تفرق في صدور الحفظة وكنانيش الهواة والمحترفين أصبح مجموعه المرجع المفضل والأمين لكل الراغبين في حفظ أشعار النوبات الأندلسية، وتداول الناس استنساخه جيلا بعد جيل، ومازالوا حتى وقتنا الحاضر يفعلون ذلك. وقد أفضى تعدد نسخ مجموع الحايك إلى وقوع صنوف من التغيير مست النصوص الشعرية آنا، وترتيب أبياتها طورا، وترتيب الصنعات في النوبة الواحدة طورا آخر، كما مست ترتيب النوبات ذاتها حتى أصبح لكل مركز من مراكز «الآلة» بالمغرب نسخة خاصة به، وحتى غدا من العسير أيضا معرفة أي هذه النسخ هي أقرب إلى النسخة الأصلية.

ويبدو أن التعديلات التي أدخلت على كناش الحايك في عهد السلطان محمد ابن عبدالرحمن «1276- 1290 هـ»، ثم في عهد الحسن الأول على يد وزيره محمد بن العربي الجامعي فتحت الباب واسعا

أمام أكثر من واحد ليتناول كناش الحايك بالمراجعة أو التلخيص كل حسب ماتمليه عليه تجربته وخبرته الفنية. وإن مما يؤيد هذا أن نعلم أن مؤرخ الرباط وأديبها أبا جندار نسب في كتابه «الاغتباط» إلى علامة هذه المدينة الشيخ إبراهيم التادلي المتوفى 1311 هـ وضع مختصر للحايك.

ومع ذلك فإن النسخ التي أمكن الوقوف عليها حتى اليوم لا تتجاوز في أحسن الأحوال السبع، ومن بينها:

- كناش محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي. طبعة مصورة عن نسخة خطية كان الفراغ من نسخها يوم الجمعة المباركة 15 شوال عام 1325 هـ.

وقد ورث أصل هذا الكناش عن المرحوم الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيواق بطنجة. ذيلت هذه الطبعة المنجزة في 30 أكتوبر 1981 م بعبارة محررة باللغة الفرنسية جاء فيها أن محمد بن الحسين الحايك جمع النوبات الإحدى عشرة عام 1130 هـ/ 1701 م. وهذه عبارة تختلف عما أجمعت عليه المصادر وهو أن جمع الحايك لكناشه تم في سنة 1214/ 1799- 1800.

وتحتوي نسخة الرقيواق على مقدمة الحايك بأتمها، كما تتميز باحتوائها أشعار نوبه رمل الماية الأصلية، وهي في الغزل ووصف العشي. ومن جهة أخرى فهي تخلو من قائم ونصف الرصد، وقائم ونصف الحجاز المشرقي كما تخلو من الأدراج والبراول.

مختصر مجموعة الحايك الذي أنجز على يد الوزير الجامعي سنة 1353 هـ/ 1885 م. وقد أسقطت منه مقدمة الكتاب والأشعار نادرة الاستعمال، واستبدلت أشعار نوبة رمل الماية بأخرى في المديح النبوي. وقد أعيد نشر هذا المختصر في كناش تحت عنوان: «من وحي الرباب» جمعه وحققه الرئيس الحالي لجوق المرحوم البريهي الفنان الحاج عبدالكريم الراية سنة 1982 م. وتخلو هذه الطبعة بدورها من قائم ونصف الرصد وقائم ونصف المشرقي، غير أنها تحتوي على البراول والأمداح، ويمثل مجموع الجامعي مستعملات المدرسة الفاسية في انشاد النوبات الأندلسية.

«مجموع الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروف بالحايك»، وهو عمل أنجزه عام 1354 هـ/ 1935م. الفنان الرباطي محمد بن الحاج أحمد الدكالي الشهير «بحبيبي مبيركو» «1311/ 1382 هـ» ضمن صفحاته الى 182 أشعار

ست نوبات هي: رمل الماية، والعشاق، والاصبهان، وغريبة الحسين، والرصد، ورصد الذيل.

ولعل هذا المجموع هو الذي أشار إليه المؤرخ المغربي عبدالسلام بن سودة في «دليله» حيث ذكر أنه «طبع منه سبع نوب، كل نوبة في جزء صغير، بالرباط بالمطبعة الاقتصادية سنة 1353/ 1934 (1).

مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقا الأندلسية المغربية المعروف بالحايك، وقد أعد ورتب ميازينه ونسق صنعاته وحققها الأستاذ عبداللطيف محمد بن منصور سنة 1397/ 1977م، وقد مهد له بمقدمة الحايك، وذيله بملحق ذكر فيه مجموعة من الملاحظات عرض فيها لأخطاء النساخ والمنشدين.

- التراث العربي المغربي في الموسيقا-مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي: شعر-توشيح-أزجالى براول. دراسة وتنسيق وتصحيح كناش الحايك. وقد أنجز هذا المجموع المرحوم الحاج إدريس بن جلون التويمي سنة 1981م، ومهد له بمقدمة استعرض فيها بعض منجزات المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس عام 1969م.

ويتميز العمل الذي أنجزه كل من الفنان ابن منصور والمرحوم ابن جلون بكونه يجنح الى استكمال أشعار النوبات الإحدى عشرة بسائر ميازينها. وهكذا فقد تضمن المجموعان ميزان قائم ونصف الرصد وقائم ونصف الحجاز المشرقي اعتمادا على ما تفرق في دواوين الشعر وفي مقدمتها كناش كان في حوزة مؤرخ تطوان المرحوم محمد داود، عليه تاريخ سنة 1778، كما تضمنا أدراج النوبات التي جمعت صنعاتها من بين مستعملات أرباب الفن.

إشكالية هوية الشعراء:

يعسر على الباحث ضبط المصادر التي نقلت منها أشعار النوبات الأندلسية، كما يعسر عليه الوقوف على أسماء جميع الشعراء الذين نظموها، الأمر الذي يقوى احتمال أن يكون جل هذه الأشعار مما نظمه الموسيقيون أنفسهم ولحنوه في مجالس أنسهم ومحافل طربهم.

وقد اجتهد أكثر من باحث عنى بتحقيق كناش الحايك في نسبة الأشعار

إلى ناظميها، وأخص بالذكرالفنان عبداللطيف بن منصور والمرحوم الحاج إدريس بن جلون اللذين وضعا إلى جانب عناوين الصنعات أسماء الشعراء والوشاحين والزجالين الذين اهتديا إلى معرفتهم. وبالرغم مما يعتور هذه الأسماء أحيانا من تحريف أو نقص في ضبطها إلا أن عملا من هذا النوع يشكل مرحلة أولية في تقصي البحث عن هوية الناظمين أشعار النوبات، وهي مرحلة حرية أن تحث ذوي الاختصاص على بهذل مزيد من الجهد في هذا السبيل.

وفي وسعنا أن نستخلص من خلال النظر في أسماء هؤلاء الشعراء الملاحظات التالية:

أسندت بعض الأشعار إلى غير قائليها. مثال ذلك صنعة محن قائم ونصف الماية، قوامها بيتان من بحر الخفيف نسبا خطأ إلى الشاعر المتنبي، وهما غير موجودين في الديوان.

أول البيتين:

بـــذمـــام الـــهـــوى وحـــفـــظ الـــوداد

ارحـــمـــوا غـــربـــتـــي وطـــول انـــفـــرادي (2)

يبلغ عدد الشعراء المحددة أسماؤهم ما مجموعه 81 شاعرا. وهذا عدد ضئيل جدا بالمقارنة بضخامة حجم المقطوعات الشعرية التي يتضمنها كناش الحايك. ونسب إلى هؤلاء الشعراء ما يناهز ثلاثين مقطوعة تحتل الأشعار الموزونة من بينها مايتجاوز نصف هذا العدد.

يمكن تصنيف هؤلاء الناظمين في فئتين فئة المغاربة والأندلسيين، وفئة المشارقة. ومن بين هؤلاء وأولئك توجد طائفة من الشعراء المعاصرين الذين ألحقت أشعارهم بنسخ الحايك المتأخرة.

تتكون أغلبية هؤلاء الشعراء من الأندلسيين والمغاربة الذين يبلغ عددهم ثمانية واربعين ناظما.

- أغلبية الأشعار المنسوبة ترجع إلى شعراء الأندلس والمغرب، وتأتي في مقدمتها الأشعار الموزونة، ثم تليها الأزجال، فالموشحات فالبراول.

- يأتي على رأس الشعراء أبو الحسن الششتري باثنين وستين منظومة أغلبها من التوشيحات، ويليه محمد الحراق بثلاث وثلاثين منظومة من بينها ست عشرة صنعة موزونة وثلاث عشرة برولة، ثم ابن الفارض بتسع

عشرة مقطوعة موزونة، فابن الخطيب باثنتي عشرة قطعة أغلبها من الموزون، نابن زهر الحفيد بإحدى عشرة مقطوعة أغلبها من الشعر الموزون.

وفيما يلي جرد عام بأسماء الشعراء والوشاحين والزجالين مرتبة حسب عصورهم، مع بيان مانسب إليهم من منظومات بأنواعها الأربعة: العروضية والموشحة والزجلية والبرولة.

المجموعة الأولى: شعراء المغرب والأندلس

الأسماء	العصر	مجموع مانسب إليهم
احمد بن زيدون	394 - 463 هـ	6
ابو بكر بن عمار	ت 477 هـ	1
ولاده بنت المستكفي	ت 480 هـ	1
المعتمد بن عباد	431 - 488 هـ	1
عبدالعزيز بن القبطورنه	ت 520 هـ	1
احمد الاعمى التطيلي	ت 525 هـ	3
ابن العريف احمد الصنهاجي	ت 530 هـ	1
يحيى بن بقي	ت 540 او 545 هـ	1

الأسماء	العصر	مجموع مانسب إليهم
ابو بكر بن عطيه	ت 540 هـ	1
ابن زهر الحفيد محمد بن عبدالملك	ت 595 هـ	11
ابن عزاله	القرن السادس الهجري	3
محمد بن أرفع رأسه	القرنان السادس والسابع الهجريان	1
محمد بن عبدالله السلمي	ت 605 هـ	1
ابو الوليد بن الجنان محمد الشاطبي	توفي بدمشق 615 هـ	1
ابن يخلفتن عبدالرحمن الفايزازي	ت 627 هـ	4
إبراهيم بن سهل	ت بين 649 و656 هـ	9
علي ابو الحسن الششتري	ت 668 هـ	62
ابو حيان اثير الدين الاندلسي	ت 745 هـ	1
محمد بن العطار المغربي	ت اوائل القرن الثامن الهجري	1
لسان الدين بن الخطيب	ت 776 هـ	12
شمس الدين بن جابر الضرير	ت 780 هـ	3
ابن زمرك محمد بن يوسف	737 – 796 هـ	2
إبراهيم التازي الوهراني	ت 866 هـ	7
احمد بن سعيد المكناسي	864 – 876 هـ	1
يوسف الثالث النصري (ملك غرناطه)		1

الأسمـــــاء	العصـــر	مجموع ما نسب إليهم
العقرب. محمد بن علي الأوسي	من شعراء القرن الحادي عشر اهجري	2
الحسن اليوسي	ت 1102 هـــ	2
عمر بن عبدالسلام الوقاش	عاش إلى أيام محمد ابن عبدالله	1
محمد بن زاكور	ت 1120 هـــ	4
محمد بن الطيب العلمي	ت 1134 هـــ	1
أحمد بن علال الشرابلي	عاش في القرن الثاني عشر الهجري	2
عبدالكريم بن زا دور	كان حيا عام 1179 هـــ	1
احمد بن المهدي العزال	ت 1191 هـــ	1
حمدون بن الحاج	ت 1232 هـــ	1
احمد بن العربي عاشور الرباطي	ت 1230 هـــ	1
محمد الحراق	ت 1261 هـــ	33
المفضل افيلال	ت 1276 هـــ	1
محمد عريط	ت 1280 هـــ	1
محمد الفاطمي بن الحسن الصقلي	ت 1310 هـــ	1
احمد العروسي المغربي	؟	4
العدراوي		1

الأسمــــــاء	العصــــر	مجموع مانسب إليهم
مولاي علي الشريف	القرن السادس عشر الميلادي	1
الحاج عبدالقادر مصانو	ب 1970	2
الحاج ادريس بن جلون	ت 16 نوفمبر 1982	4
محمد بزوبع	ت 1983	1

المجموعة الثانية : شعراء من المشرق العربي

الأسمــــــاء	العصــــر	مجموع مانسب إليهم
حسان بن ثابت	ت 54 هــ	2
أبو نواس الحسن بن هانيء	ت 198 هــ	1
زبيدة زوجة الرشيد	ت 831 م	1
الإمام الشافعي محمد بن إدريس	150 - 204 هــ	1
أبو تمام الحبيب بن أوس	ت 231 هــ	1
أبو القاسم الخبز أرزي	ت 345 هــ	2
أبو الطيب المتنبي	ت 354 هــ	2
مهيار الديلمي	ت 428 هــ	2
عبدالرحيم البرعي	من القرن الخامس الهجري	4
عبدالمحسن بن محمد الصوري	339 - 419 هــ	1

الأسمــــــاء	العصـــر	مجموع مانسب إليهم
عمر بن الفارض	ت 636 هـــ	19
البهاء زهير محمد المهلبي	ت 656 هـــ	13
محي الدين البغدادي الوتري	كان حيا عام 661 هـــ	4
الشاب الظريف محمد بن عبدالله	ت 688 هـــ	2
شرف الدين محمد البوصيري	ت 695 هـــ	1
أحمد شهاب الدين الفيزازي	634 - 710 هـــ	3
صفي الدين الحلي عبدالعزيز	ت 750 هـــ	4
جمال الدين بن نباته	ت 768 هـــ	1
محمد النواجي المصري	ت 859 هـــ	2
ابو المواهب التوسي محمد	ت 882 هـــ	2
ابن زعدان		
احمد بن عبدالحي الحلبي	توفي بفاس 1120 هـــ	10
الشيخ صادق الخراط الدمشقي	ت 1143 هـــ	1
عبد الغني النابلسي	ت 1143 هـــ	2
يعقوب الكيلاني الشامي	ت 1165 هـــ	1
احمد الحضراوي المكي الشافعي		2
احمد الرفاعي الشريف الحسني	ت 1230 هـــ	1
جمال الدين بن يوسف الصوفي		3
البرهان القيراطي		1
احمد سوفي	ت 1932 هـــ	1

المجموعة الثالثة: تتشكل من ناظمين مجهولي الهوية، جاء ذكرهم في مجموع ابن جلون ومجموع ابن منصور، وهؤلاء هم: أبو عنترة أو ابن عنتر، والشيخ سيدي عياش، وبلال بن حمامة، والحكم بن قنبرة، وإبراهيم بن أبي بكر الجعبري، وقاسم بن عبود الرياحي، واللبابيدي.

مساهمة شعراء المغرب في مجال النظم:

تتجلى ملامح الطابع الأندلسي بوضوح في أغلب الأزجال والموشحات التي يحتضنها كناش الحايك. وهذا أمر يؤكد-ولا ريب-نسبة أغلب هذه الأشعار إلى الأندلسيين، ويجد ما يدعمه أحيانا في توارد أسماء المواقع والأعلام الأندلسية بها وغلبة اللهجة المحلية عليها. ومن الصنعات التي حفلت بذكر المواقع:

- زجل من قائم ونصف الاستهلال. ورد فيه ذكر غرناطة:

وحسنك اشتهر في غرناطة وحدك يازين الصغار
وقم في السحر تسقي الملاح بيدك كؤوس العقار
وحين تنقر وتر يشرق ضيا خدك كشمس النهار الخ...

- زجل من قائم ونصف الرصد جاء في مطلعه:

هل تستعاد أيامنا بالخليج وليالينا

- توشيح من نفس الميزان جاء فيه:

قـــلـــبــي يـــخـــاف مــــن الـــغــــرام
والــــعـــــشـــــق أســــــرى
وصـــار يـــرفـــرف كـــالحـــمـــام
نـــــحــــو الجـــــزيــــرة

- توشيح من قدام المباية جاء فيه:

يــــاوادي الجـــــواهــــــر
مـــــا أبـــــدع واشـــــيـــــك
قـــــد ريـــــت نـــــواعـــــر
تـــــولـــــول عـــــلـــــيـــــك

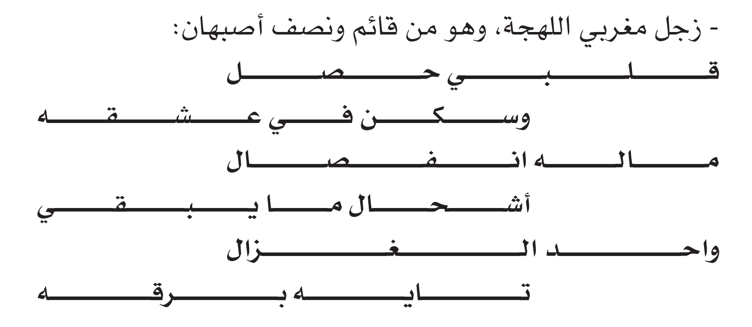
وإلى جانب ما نظمه الشعراء الأندلسيون، فإن من المؤكد أنه كان لشعراء المغرب أسهام في مجال نظم الأشعار قصد التغني بها في محافل الموسيقا

الأندلسية.

وقد لقي فن التوشيح ومن بعده الزجل على يد الموحدين خاصة تشجيعا يثير الإعجاب في وقت كان أدباء ا الأندلس ومؤرخو آدابها يبدون التحفظ إزاء هذين اللونين المستحدثين، حتى لنوشك أن نزعم أنه ما كان لهما أن ينهضا لوأ تحتضنهما قصور الخلفاء ومجالس الأمراء بالمغرب والأندلس على السواء. بل إن من الباحثين من يرى أن بعض شعراء الأندلس المذكورين في كناش الحايك هم مغاربة بحكم إقامتهم الطويلة في المغرب، أو أنقطاعهم لخدمة ملوكه وأمرائه، فهذا أبو بكر بن زهر ينقطع إلى يعقوب المنصور، مثلما أنقطع ابن باجة من قبله إلى إبراهيم بن تافلويت المرابطي أمير سر قسطة، وهذا أبو الحسن علي بن الحبارة الغرناطي تلميذ ابن باجة في الموسيقا يحل بسلا وينزل بيت قاضيها أبي العباس بن القاسم بن عشرة. وهذا أبو الحسن علي الششتري الذي إن كان نسبه الأندلسي مما لا يتطرق إليه الشك فإن أغلب ما نظمه من الأزجال والموشحات كان خلال تجواله في الحواضر المغربية، حتى عد شاعرا مغربيا.

وقد بدأت مساهمة شعراء المغرب منذ عهد مبكر لعله يرجع إلى العهد المرابطي الذي تمت فيه الوحدة بين العدوتين، وعلى أن هذه المساهمة تبلورت فيما بعد بشكل أبرز،، خاصة على أثر سقوط غرناطة وهجرة أبنائها إلى المغرب في نهاية القرن التاسع. ومنذئذ أخذت اللهجة المغربية العامية تسيطر بدورها على أسلوب نظم الأزجال والموشحات، وشق شعر الملحون المغربي طريقه إلى محافل الموسيقا الأندلسية تحت اسم جديد مبتكر هو «البراول»، وتبدو اللهجة المغربية بهذه المنظومات. ومن أمثلة ذلك:

- زجل مغربي اللهجة، وهو من قائم ونصف أصبهان:



قلبي حصل
وسكن في عشقه
ماله انفصال
أشحال ما يبقى
واحد الغزال
تايه برقه

بدرالكمال

يعقل ما يلقى

بعيون كحل

والشامة زرقه

نقطة عسل

زادتني عشقه

يا أهل الوداد

كونوا حمية

حتى الرقيب

قد حن علي

نار في الفؤاد

شعلت قوية

كتتقد

زادت ما بيا

- زجل من نظم المفضل أفيلال، لعله يكون قد عارض به زجلا أندلسيا يغني في درج الأصبهان.

من كمال عقلي الرزين

هام فيمن وصفه يزين

البها والحسن والإحسان

للعالمين

قلت له آش ذاك لمن ودك

قال لي الرضى

قلت له بالله سامح عبدك

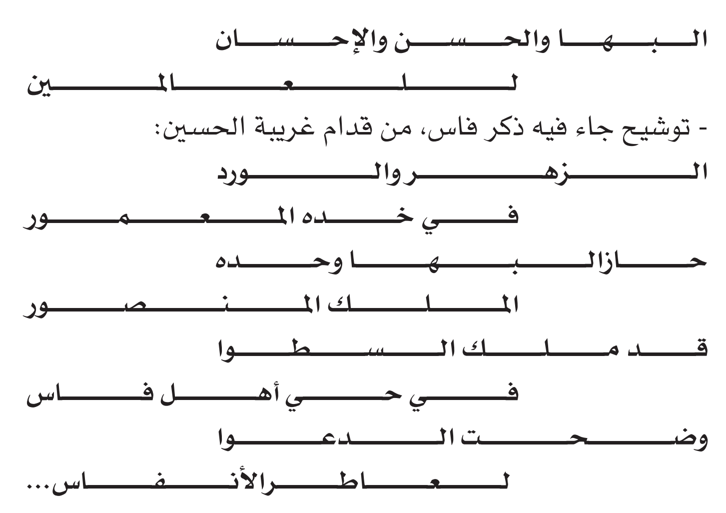
فيما مضى

قال لي سبق به سعدك

وأجر القضا

في ديوان المحبين

من جملة الطيبين



البـهـا والحـسـن والإحـسـان

لـلـعـالمـيـن

- توشيح جاء فيه ذكر فاس، من قدام غريبة الحسين:

الـزهـر والـورد

فـي خـده المـعـمـور

حـازالـبـهـا وحـده

المـلـك المـنـصـور

قـد مـلـك الـسـطـوا

فـي حـي أهـل فـاس

وضـحـت الـدعـوا

لـعـاطـرالأنـفـاس...

- زجل من بطايحي المشرقي، قائم ونصف الماية. ورد فيه ذكر فاس أيضا:

قـد حـلالـي خـمـيـر كـأسـي

والـغـصـن آسـي

بـين حـضـيـره يـشـرق فـاس

طـابـت أنـفـاسـي

ومن جهة أخرى فقد ساعد تطور التيار الديني وازدهار حلقات الذكر وحفلات المولد النبوي-في عهد المرينيين والسعديين خاصة-على إعداد جيل من الشعراء المغاربة أغنوا ديوان «موسيقا الآلة» بما أضافوه من منظومات شعرية موزونة وغير موزونة، ونبتت على الساحة الفنية نزعة جديدة إلى ارتياد مجال النظم في المعاني الصوفية، فظهرت أزجال وموشحات وبراول سار ناظموها على نهج الششتري، واتجه الاهتمام إليها لدرجة متناهية لا يفسرها إلا غزارة المنظومات التي تحتضنها النسخ المتأخرة لكناش الحايك.

ولقد آثر الشعراء المتأخرون إدراج منظوماتهم في القدادم حتى غدت هذه الميازين أطول أقسام النوبة.

وفي وسعنا من خلال الجدول التالي أن نتعرف على أهمية ميازين القدام إذا ما قارنا بين عدد صنعاتها وصنعات الميازين الأخرى في النوبات

الإحدى عشرة:

النوبات / الميازين	رمل الماية	الماية	أصبهان	رصد الذيل	الرصد	العشاق	غريبة الحسين	الحجاز الكبير	الحجاز المشرقي	الاستهلال	عراق العجم
البسيط	24	18	12	16	11	17	18	25	14	19	16
القائم ونصف	14	13	11	10	24	12	13	18	29	23	11
البطايحي	15	19	12	14	29	25	19	26	25	19	13
الدرج	10	9	13	9	21	14	16	9	24	18	13
القدام (1)	30	38	31	34	31	28	31	37	29	35	28
	34	41	30	38	37	26	33	45	20	47	26

ولقد كان لصعوبة اللهجة الأندلسية وانقطاع العهد بها بعد هجرة الأندلسيين إلى المغرب أثر في حث الشعراء والمغاربة في العهود المتأخرة على استبدال الأزجال الأندلسية بأزجال أخرى مغربية اللهجة لا يشق فهمها على الناس أطلق عليها اسم البراول. ومن ثم أصبحت غالبية هذا التراث تشكل-على حد تعبير ابن جلون-«رصيدا مغربيا ... لا يمكن أن نطلق عليه أندلسيا إلا تذكيرا بالفردوس المفقود» [(4)].

ويكفي كمثال لما أسهم به الشعراء المغاربة في هذا المجال أن نشير إلى علمين من أعلام موسيقا الآلة في العهد العلوي، وهما العلامة عبدالرحمن الفاسي المتوفى بفاس عام 1040 هـ، والحاج حدو بن جلون شيخ جماعة الموسيقيا بفاس، وأحد أقطاب المدرسة الفاسية. أما الفاسي فقد قيل: إن شعره كان مما يتغنى به المنشدون ملحنا (1) كما نسب إليه أنه لحن صنعات في طبع رصد الذيل (2). وأما الحاج حدو بن جلون فقد نسب إليه أنه وضع أشعار قائم ونصف غريبة الحسين الضائعة.

وقد ظل انشاد البراول التي ابتكرها المغاربة في بادىء الأمر محصورا في أوساط أرباب الزوايا الدينية وبذلك لم يضمها محمد بن الحسين

الحايك إلى كناشه. فلما آل هذأ الكناش إلى لجنة المراجعة على عهد الحسن الأول ضمت إليه بعض تلك البراول، وأصبح تداولها شائعا بين منشدي الآلة.

ويبلغ تعداد البراول التي تتضمنها النسخ الحديثة من كناش الحايك خمسا وستين برولة موزعة على سائر ميازين الدرج والقدام في النوبات الإحدى عشرة (3)، نسبت ثلاث عشرة منها إلى محمد الحراق المتوفى عام 1261 أهـ، واثنتان إلى أحمد بن علال الشرابلي أحد متصوفي مراكش في القرن الثاني عشر الهجري، وبرولة واحدة لأحمد بن العربي عاشور المتوفى عام 1250 هـ، وأخرى للحاج ادريس بن جلون.

ولا بد هنا من التنبيه إلى أن بعض «البراول» التي تتضمنها النسخ الحديثة لكناش الحايك تشكل في واقع الأمر مقطعات من برولة وأحدة ترد متفرقة في الميازين. وكمثال على ذلك برولة «مير الحب أحرج مهجتي». فإن قسميها الأولين يستعملان بدرج رمل الماية، بينما يستعمل باقي أقسامها بدرج الرصد. ونتيجة هذه التجزئة فإن عدد البراول يتقلص إلى ما دون خمس وستين برولة، تتوارد أغلبية مقاطعها عبر الأدراج والقدادم سبعا وتسعين مرة، تبعا لوضعها عند كل من ابن منصور وابن جلون، كما يبدو من خلال الجدول التالي:

وكما كان الشعراء المغاربة يستبدلون الأزجال الأندلسية بأخرى مغربية اللهجة، فقد عمد بعضهم إلى تعمير ألحان بعض التواشي الآلية بأبيات شعرية، حفاظا عليها من أن تضيع، وذلك في غياب وسائل التدوين عن مجال ممارسي الموسيقا الأندلسية بالمغرب يومئذ.

ومن بين شعراء المغرب الذين اشتهروا بتعمير التواشي حمدون بن الحاج عالم العهد السليماني وأديبه.

وقد أسهم المغاربة المتأخرون في نظم توشيحات وأزجال عارضوا بها بعض أعمال شعراء الأندلس.

ومن أمثلة ذلك زجل لابن زاكور نظمه على وزن زجل ابن سهل الإسرائيلي الشهير «ليل الهوى يقظان». يقول في مطلعه:

والـــــــورق فــــــي الأغـــــــصــــــان

فــــاقـــت حـــنـــين الـــوتــــر

رمل الماية		الماية		أصبهان		رصد الذيل		الرصد		العشاق		غريبة الحسين		الحجاز الكبير		الحجاز المشرقي		الاستهلال		عرق عجم	
3	3	3	3	4	4	2	4	10	6	7	4	4	2	7	6	2	2	5	7	5	4

- توشيح له أيضا وضعه على وزن توشيح صفي الدين الحلي «شق جيب الليل عن نهر الصباح». وأوله.

عــلــلانــي فــلــقــد جــاء الــصــبــاح

بــســســلاف الــــراح

- توشيح للعلمي على وزن «ياليلة الوصل وكأس العقار» لشهاب الدين العزاري وأوله:

يــا لــيــلــة الــســكــر

ويــوم الخــمــار

ويدخل في نطاق تجديد أشعار النوبات ما صنعه أحد رجال البيت الفاسي الفهري حينما استبدل أشعار نوبة رمل الماية و«عارض الأصل بمثله وزنا وقافية وموشحا وغيره في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، لأجل أن يذكر ذلك في زاويتهم المباركة بالقلقليين في يوم عيد المولد» (1).

ويعتقد الباحث الأستاذ محمد الفاسي أن الفاسي هذا هو أحمد بن محمد بن عبدالقادر الفاسي المتوفى عام 1164 هـ (2).

وتسعفنا النسخ القديمة لكناش الحايك، ومن بينها نسخة ورثة الرقيواق الطنجي على الوقوف على النصوص الشعرية الأصلية لنوبة رمل الماية. وهي أشعار جلها في الغزل ووصف العشايا والغروب، كما تسعفنا النسخ الحديثة على الوصف على عدد قليل من تلك الأشعار لا يتجاوز الستة، أبقي عليها ولم يلحقها التغيير، بالرغم من خروج موضوعاتها ونبؤ أغراضها عن المديح النبوي. وهذه الصنعات هي:

1- توشيح لابن الخطيب. وهو من موسع البسيط:

رب لــيــل ظــفــرت بــالــبــدر

ونجــوم الــســمــا لــم تــدر

حـفـظ الـلـه لـيـلـنـا ورعـى

أي شـمـل لـنـا قـد اجـتـمـعـا

غفل الـدهـر والـرقـيـب مـعـا

لــيــت نــهــر الــنــهــار لــم يــجــر

حــكــم الــلــه لــي عــلــى الــفــجــر

2- توشيح في الغزل لعبدالرحيم البرعي.. وقيل للششتري. ويغني على

طبع حمدان الملحق بنوبة رمل الماية. وهو من ميزان البسيط.

مــــــــــــا راحـــــــــــتـــــــــــي
إلا لــــــــــقـــــــــا الأحـــــــــبـــــــــاب
هــــــــــــم ســــــــــــادتــــــــــي
الـــــواقـــــفـــــون بـــــالـــــبـــــاب
أحـــــــــــبـــــــــــتـــــــــــي
عـــــيــــشـــــي بـــــهـــــم قـــــد طـــــاب
عـــــيــــشـــــي يـــــطـــــيـــــب
ويـــــجـــــتـــــمـــــع شـــــمـــــلـــــي
إذا نـــــــــــصـــــــــــيـــــــــــب
خـــــلـــــوة مـــــع خـــــلـــــي

3- توشيح في الغزل لابن زهر الحفيد. من البسيط:

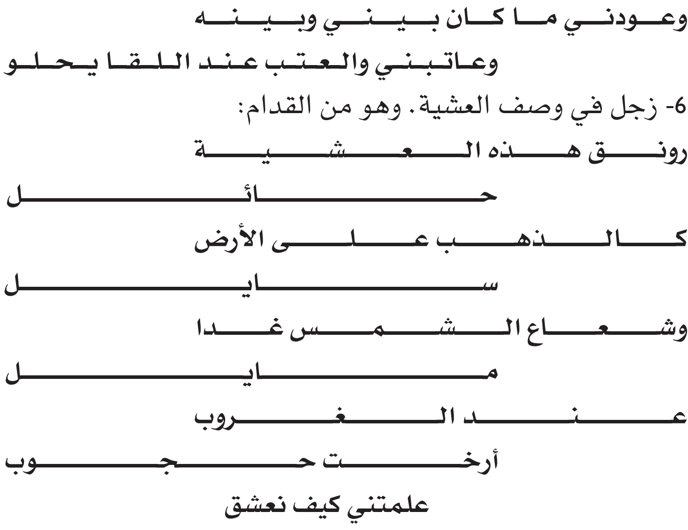
ما للموله	**من سكره لا يفيق**	**يا له سكران**
هل تستعاد	**أيامنا بالخليج**	**ولياليها**
إذ يستفاد	**من النسيم الأريج**	**مسك دارينا**
أو هل يكاد	**حسن المكان البهيج**	**ان يحيينا**
روض أظله	**دوح عليه أنيق**	**مورق الأفنان**
والماء يجري	**وعائم وغريق**	**من جنى الريحان**

4- تخليل في الغزل من بحر البسيط، لشمس الدين محمد النواجي المصري. وهو في ميزان الدرج:

يــــا ربــــة الخــــال يــــاذات الجــــمــــال ويــــا
حــبـيـبـة الـقـلـب يـا أقـصـى أمـانـيـه
هــلا رعــيــت رعــاك الــلــه عــهــد فــتــى
مـضـنـى الـفـؤاد قـريـح الجـفـن بـاكـيـة
ردي عــلــيــه مــنــى مــا كــان يــعــهــده
لــعــل طــيــف خــيــال مــنــك يــأتــيــه

5- صنعة في الغزل من القدام. وهي على بحر الطويل:

صبـرنـا عـلـى الـهـجـران حـتـى دنـا الـوصـل
وقــد زار مــن نــهــواه وانــتــظــم الــشــمــل



وعودني ما كان بيني وبينه
وعاتبني والعتب عند اللقا يحلو

6- زجل في وصف العشية. وهو من القدام:

رونق هذه العشية
حائل
كالذهب على الأرض
سايل
وشعاع الشمس غدا
مايل
عند الغروب
أرخت حجوب
علمتني كيف نعشق

وبالرغم من أن بعض الشعراء المتأخرين وضعوا لهذه الأشعار ما يقابلها في موضوع المديح النبوي إلا أن عامة الأجواق الحالية تؤثر الابقاء عليها.

وقد تم اختيار الأشعار البديلة في نوبة رمل الماية من دواوين شعراء من المغرب والأندلس والمشرق، وأرتفعت قائمة الذين عرفوا من هؤلاء إلى أربعة عشر ناظما، وهو عدد يشكل بالمقارنة بالعدد الإجمالي للشعراء المعروفة أسماؤهم (82) نسبة هامة تجعل نوبة رمل الماية في صورتها الجديدة في مقدمة النوبات الإحدى عشرة من هذا الوجه. ونذكر من بين هؤلاء الشعراء أبا الحسن الششتري (ت 668 هـ)، والإمام أحمد الرفاعي (ت 1256 هـ)، والإمام البوصيري (ت 695 هـ)، وعمر بن الفارض (ت 636 هـ)، ومحمد بن قاسم بن زاكور الذي نظم تصديرة بسيط هذه النوبة.

اختلاف الروايات في استعمال الأشعار:

تتخذ ظاهرة اختلاف الروايات في استعمال الأشعار مظاهر متعددة. وهي تتفاوت من حيث الحجم والأهمية تبعا لمناطق استعمال التراث الأندلسي وما عرفته فيها من وجوه التفاعل.

وفي وسعنا أن نضع أيدينا على الأسباب التالية:

1- تباين التعامل مع النصوص الشعرية القديمة، نتيجة التغير الحاصل

في البنيات الاجتماعية التي تكون أوساط الممارسين. ويتجلى ذلك مثلا في لجوء بعض الفنانين المغاربة المتأخرين إلى استبدال الأزجال الأندلسية بأخرى مغربية نظرا لصعوبة الأولى وتباعد عهد التعامل مع اللهجة الأندلسية.

2- تعدد نسخ كناش الحايك وما يعتريها من أخطاء وتحريفات شتى.

3- ولع المغاربة باستبدال الأشعار القديمة. ويتجلى ذلك خاصة في نوبة رمل الماية التي حولت أشعارها الأصلية ووضعت محلها أشعار أخرى في المديح النبوي.

4- تسرب المادحين إلى أوساط الآلة الأندلسية، وما نتج عنه من تحويل لعدد من الصنعات والمقطعات الشعرية التي كان انشادها منحصرا في الزوايا وبين أصحاب السماع.

ومن خلال تقصي بعض نسخ الحايك أمكننا الوقوف على جملة من مظاهر اختلاف الروايات الشعرية، ونجمل أهمها في الآتي (1).

1- استبدال النصوص: ويأتي ذلك على نحوين:

النحو الأول: يتجه إلى استبدال النص الأصلي بنص آخر مع الحفاظ على الغرض الشعري نفسه. ومثال ذلك زجل من قائم ونصف الأصبهان. موضوعه في التغزل والاستعطاف. فهو في نسخة الرقيواق هكذا:

يا عاذليا　　إلى متى تعذلان　　اقصرا شيا
قدمت حيا　　والمبتلى بالغوان　　ميت حيا
سطا عليا　　حلو اللمى والمعاني　　عاطر الريا
هلال كله　　غزال أنس يفوق　　سائرالغزلان
يا ليت شعري　　هل لي إليه طريق　　أو إلى السلوان

بينما هو عند ابن جلون هكذا:

وصلك حياتي　　وجنتي ونعيمي　　وبساتيني.. الخ (1)

النحو الثاني: يتجه إلى استبدال النص الأصلي شكلا ومضمونا. وهو صنفان:

الصنف الأول يمس بعض صنعات الميزان، وهو كثير شائع ومثاله توشيح من قدام رمل الماية مطلعه، النور للعرش يسعد، فإن أصله في نسخة الرقيواق في الغزل ونصه:

الــــلـــــه بــــت أحـــمـــــد

قـــد هـــمـــت فـــي بـــهـــاك

يـــا فـــتـــنـــتـــي يـــا أحـــمـــد

رفـــــقـــــا بمـــــن هــــــواك

يـــــا كـــعـــبـــــة تحــج

فـــي الحـــســـن والـــبـــهـــا

فـــي مـــقـــلـــتـــيـــك غـــنـــج

مـــــن أعـــــين المـــــهـــــا

والحــــــاجـــــــب الأزج

قـــد أتـــلـــف الـــنـــهـــى

قـــم فـــالحـــب يـــشـــهـــد

يـــكـــفـــيـــه ذا بـــــذاك

يـــا فـــتـــنـــتـــي يـــا أحـــمـــد

رفـــــقـــــا بمـــــن هـــــواك

ومن هذا النوع أيضا تغيير شعر قفل الميزان، وأكثر ما يحدث في الأقفال العروضية. ومثال قفل قدام عرق عجم على وزن المتقارب، فهو مرة:

أتـــانـــي زمـــانـــي بمـــا أرتـــضـــي

فـــبـــالـــلـــه يـــا دهـــر لا تـــنـــقـــضـــي

ومرة:

رأيـــت الـــهـــلال ووجـــه الحـــبـــيـــب

فـــكـــانـــا هـــلالـــين عـــنـــد الـــنـــظـــر

ومرة:

إذا كـــنـــت تـــهـــوى حـــســـان الـــقـــدود

فـــتـــلـــك أفـــانـــي وفـــيـــهـــا فـــنـــون

ومرة:

رعـــى الـــلـــه عـــهـــدا حـــوى مـــا حـــوى

لأهـــل الـــوداد وأهـــل الـــهـــوى

وقد يأخذ التغيير صورة أخرى، فتنشد الصنعة الواحدة على أبيات مختلفة، ولكنها كلها تنتمي إلى قصيدة واحدة، ومثالها قفل قدام العشاق

حيث أبيات الشعر من قصيدة رائية من المتقارب لبهاء الدين زهير فهي مرة:

رعـــى الـــلـــه ســـاعـــة وصـــل أتـــت

ومـــا خـــالـــط الـــصـــفـــو فـــيـــهـــا كـــدر

وهي مرة أخرى:

فـــيـــا لـــيـــتـــنـــي هـــكـــذا هـــكـــذا

و بـــالـــلـــه بـــالـــلـــه قـــف يـــا ســـهـــر

والروايتان معا تشتركان في البيت الأخيرة من الصنعة وهو:

خلونا وما بيننا ثالث فأصبح عند النسيم الخبر والنصف الثاني يغطي سائر صنعات النوبة. وينطبق على أشعار نوبة رمل الماية التي استبدلت بأكملها، وحولت موضوعاتها التي كانت في الغزل ووصف العشايا والغروب إلى أخرى ينحصر موضوعها جميعا في مدح المقام النبوي والتشوق إلى زيارة قبره عليه السلام، وذلك باستثناء ست صنعات أبقى عليها، ولم يلحق نصوصها التغيير، وإن تكن الروايات قد عمدت إلى اقتراح نصوص أخرى كبديل منها رغبة في تحقيق الوحدة الموضوعية في النوبة.

ومن الملاحظ أنه مهما يكن نوع الاستبدال فإن الأشعار لا تخرج عن أنواع النظم الأصلية، وهكذا يستبدل التوشيح بتوشيح مثله والزجل بنظيره.

2- التغيير الجزئي في النصوص: وهو أنواع:

ا- تغيير يمس رسم الكلمات ولا يغير من معناها. ومثاله من بطايحي أصبهان:

نعشق بالواجب من يعرف الواجب في رواية ابن جلون، بدل

نعشق بواجب من يعرف الواجب في رواية الرقيواق.

ب-تغيير بزيادة في الأصل أو نقص فيه، ومثال الزيادة في زجل من قائم ونصف الأصبهان:

آه لما شط النوى في رواية ابن جلول. بدل.

آه ما شط النوي في رواية الرقيواق.

ومثال النقصان من الصنعة نفسها:

ذاب القلب وانكوى، بدل ذاب ذا القلب وانكوى

وقد يجتمع النقص والزيادة في بيت واحد، مثال ذلك من الصنعة نفسها:

أنـــا قـــد أخـــذنـــي الـــهـــوى
قـــل لـــي بـــالـــلـــه آش حـــيـــلـــتـــي

في رواية ابن جلون، بدل:

ونـــا يـــا صـــاح خـــدنـــي الـــهـــوى
قـــل بـــالـــلـــه وآش حـــيـــلـــتـــي

عند الرقيواق:

ونقدم توشيحا من ابطايحي أصبهان (وردات على خده) كما ورد عند ابن جلون وابن منصور وفي نسخة الرقيواق لنقف على وجوه التغيير الواقعة في صنعة واحدة.

في نسخة الرقيواق

وردت على خد يطرز باثنين بهم انكمل سعد الزين وتم الزين وسورة الحمد تنجيه من الأعيان زان الاله واسكن صميم صدري إذا يغيب عني يغمى على بصري.

صورتها عند ابن جلون

وردات على خده طرازها نسرين بها سعد...
وصورة الحمد تنجيه من العينين زانه الآله...
يغيب عني بصري.

صورتها عند ابن منصور

...طرزت الاثنين بها.. ..تم..
وسورة....ترد عنه العين قد زانه الاله...
...يغيب عني بصري.

ج-تغيير كلمة واستبدالها بأخرى مما يغير المعنى أو يعميه. فمن باب التعمية:

يا كوكب الأحلاك. بدل ياكوكب الأفلاك، ومنه أيضا يغمي على بصري، بدل يغيب عن بصري من قدام أصبهان ومن باب تغيير المعنى:

وردات عـــلـــى خـــده
طـــرازهـــا نـــســـريـــن
بـــدل وردات عـــلـــى
خـــده طـــرزت الاثـــنـــيـــن

د-اختصار الصنعة: يأتي ذلك بحذف بعض أبياتها. وكثيرا ما يأتي هذا في الصنعات السباعية التي ينقصها بيتاها الأولان. وينعكس هذا الاختصار على طريقة إنشاد الصنعة الذي ينطلق من لحنها الثاني الذي يغطي الكرش.

ومن أمثلة ذلك الصنعات الثلاث التالية من بسيط رصد الذيل:

- يا قلبي بشرى هنيا: فهي عند ابن جلون والراية والتازي لبزور سباعية كاملة الأبيات، وهي عند ابن منصور ناقصة بحيث تبدأ بالكرش (شملي اجتمع بحبيبي).

- يا ناصحا رام أن يقيني: فهي كاملة عند ابن جلون والتازي وناقصة المطلع عند الرايس وابن منصور.

- لا يا عشية: فهي عند ابن جلون وابن منصور سباعية كاملة، قوامها قفل، فبيت فقفل ويخضع إنشادها لنظام تعاقب اللحنين: أ-ب-أ-ب. أما عند التازي فهي ناقصة تقوم على لحن واحد يتكرر أداؤه مع أقسام البيت الثلاثة.

ونظرا لوحدة لحن هذا التوشيح لجأت الرواية البريهية إلى اختصار أقسامه الثلاثة إلى قسمين (بيتان بدل ثلاثة) تلافيا للإعادة والتكرار، وبذلك أصبح بمثابة التخليل.

3- ترتيب الصنعات في الميزان: ونمثل لذلك بميزان البسيط من نوبة رصد الذيل انطلاقا من ترتيب صنعاته عند ابن جلون والرايس وابن منصور.

صنعة: يا أخي قم ترى ثانية عند أبن جلون، ثالثة في رواية البريهي.

صنعة: نكتب كتاب: ثانية عند ابن جلون، ثالثة في راوية البريهي.

صنعة: يا قلبي بشرى: 13 عند ابن جلون، 14 في راوية البريهي.

صنعة: يا ناصحا لم: 12 عند ابن جلون، 14 عند ابن منصور.

صنعة: لكن من هو عاقل: 14 عند ابن جلون، 13 في رواية البريهي.

صنعة: سبحان ربي: 15 عند ابن جلون، 14 عند ابن منصور.

4- تطعيم الميازين: ويعني هذا أن بعض الأجواق تعمد إلى تطعيم الميزان بصنعات من ميزان آخر. ويحدث ذلك خاصة بالنسبة للميازين الصغرى ذات الصنعات القليلة.

ويأتي ذلك على صورتين:

الأولى: إنشاد الشعر الواحد في أكثر من نسيج لحني واحد. ومثاله

جدول بيان التخليلات في نوبة الحجاز الكبير

الميزان	الرتبة في الميزان	الشاعر	الصنعات: رواية عبداللطيف بن منصور		رواية المرحوم بن جلون	رواية الحاج عبدالكريم الرايس
البسيط	17	؟	وزائـــر زارني ليلا فقـــلت لــــه	أنت مستوحـــشا لاذقت ما ذاقـــا	17 هو نفسه	17 هو نفسه
القائم ونصف	7	؟	قـــــمـــر من فـــوق غصن نقا	يـــتجلى ســبحان من خلقــــا	7 هو نفسه	7 هو نفسه
البطايحي	23	؟	بــدائع الحـــسن فيه مفـــترقـــة	وأعيـــن الناس غـــير مـــتـــفـــقة	–	–
الدرج	2	؟	من خانه منك وصل حظه النـــدم	ومن تكن همه تسمو به الهـــمـــم		
	4	عبدالرحيم البرعي	مـــا الحب إلا لـــقوم يعرفون به	قد مارسوا الحب حتى هان معظمه		
	13	الحراق	ما للعذول غدا باللؤم يـــؤذيـــني	أليس يـــعلم في نهـــج الهوى ديني		
	17	ابن الفارض	فيا آل ليلـــى طيفكم ونزيـــلكم	يحبـــكم يا أكرم العـــرب ضائـــع		
القدام	3	؟	لا فـــرق الله شمـــل عاشق أبـــدا	حتـــى يعود الحصى غصنا بأوراق	4 هو نفسه	
	6	الحراق	كم تيـــمتني بـــورد الخـــد والبلج	وكلمت كبدي بـــطرفها الغـــنج		10 أصبحت فيك كما أمسين مكتئبا
	7	؟	بدت لي في البستـــان بالحلل الخضر	مفكـــكـــة الأزرار محلولة الشعـــر		و لم أقل جزعا يا أزمة انفرجي
	9	أحمد الحلبي	قـــلت لها من أنـــت يا مـــنيتـــي	قـــالت رياض البشر بين البـــشـــر		17 لو تعلم الأرض من قد زارها
						فرحت واستبشرت ثم باست موضع القدم
			قـــل للذي لا مني فيه وعنفـــنـــي	دعني وشأني وعد عن نصحك السمج	10 يايسالب العقل	20 هو نفسه
					من عندما رمقا	
					لم يبق لي صبرا	
					ولا رمقا ..	
	13	ابن الفارض	يقولون لي أحـــف الهوى لا تبح به	فـــكيف وقلبي بالـــهوى يـــتكلـــم		4 هو نفسه
	10	ابراهيم التازي	بهرت بالحســـن أهل الهوى فانبهروا	حتى كأنهم في الحي ما ظـــهـــروا		
	35	؟				

صنعة «انشرح وطب» فإن نسجها اللحني في بسيط الأصبهان يختلف عنه في بسيط الرصد.

الثانية: إنشاد الشعر الواحد على النسيج اللحني نفسه. وهو نوعان:

النوع الأول تام التشابه، ومثاله في صنعات-أنا كلي ملك لكم-يا أملح الناس-أتاني من الخلد-في عشقتي حار الطبيب-ومهفهف قال الآله لحسنه-لمن يشتكي المظلوم.

فإن هذه الصنعات تنشد على النسيج اللحني نفسه في كل من قدام عرق عجم وقدام الاستهلال، على أن مقامها في الاستهلال يأتي محمولا على نغمة «ضو» بدل نغمة «صول» أي أنه محول إلى الخامسة السفلى.

النوع الثاني غير تام التشابه. ومثاله في صنعة «ياحبي مه»، قفل أبطايحي نوبتي الرصد والأصبهان.

فإن لحنهما واحد يقوم على نغمة ري، وهي ذاتها قرار طبعي الرصد والزوركند، غير أن سياق الجملة اللحنية يختلف قليلا، وذلك مراعاة لركوز الطبعين المذكورين.

وأكثر ما تطعم الميازين بالتحليلات.

وفيما يلي جدول ببيان اختلاف الروايات في استعمالها وذلك بالمقارنة بين كل من نسخ المرحوم ابن جلون والأستاذ ابن منصور والحاج عبدالكريم الرايس. وسيكون الجدول مأخوذا من نوبة الحجاز الكبير

5- التفرد بالصنعة:

ونعني بذلك أن بعض الروايات تنفرد بإنشاد صنعات معينة داخل الميزان عن باقي الروايات الأخرى ومثال ذلك:

ألا يا ساقي الحميا ان نجم الليل قرب. ينفرد لبزور بايرادها في بسيط رصد الذيل.

- برولة صل يارب بالدوام على الهادي صاحب المزيا. ينفرد بذكرها ابن منصور في قدام رمل الماية.

كما ينفرد بالصنعات التالية في الميزان نفسه.

- هو الذي اختاره الباري وأرسله.

- يا عاشقين لقد دهاني..

- يا مسمى بالاسامي...

6- توارد الصنعة في أكثر من ميزان:
وأمثلة ذلك كثيرة منها:
- شمس النهار ما تصبر:

بسيط رصد الذيل
قدام رصد الذيل

- لا تسألن النسيم عن ألمي:

بسيط رصد الذيل
قدام رصد الذيل

- أتاني من الخلد:

قائم ونصف الأصبهان
قدام رصد الذيل
قائم ونصف الاستهلال
قائم ونصف الرصد

ظاهرة تصحيح الأشعار في الصنعات:

رأينا في مقدمة هذا الفصل كيف أفضى الاقبال على استنساخ كناش الحايك إلى وقوع صنوف من التحريف وألوان من التشويه مست-فيما مست-النصوص الشعرية ووضع أبياتها في الصنعة. وقد بات النظر في هذه النصوص ومراجعتها بغرض التصحيح والتقويم مما عني به بعض الدارسين للموسيقا الأندلسية. بل إن من هؤلاء من ينادي بضرورة وجود تكامل في دراستها يقوم على «تعاون بين الناحيتين الموسيقية والأدبية»، ويعني هذا أن يواكب الاقبال على تدوين ألحان النوبات العمل على تصحيح نصوصها الشعرية (1). وتتدرج هذه الأعمال تحت صنفين من الاصلاح:

الصنف الأول: اصلاح يراد به تقويم الأبيات الشعرية من الوجهة العروضية وتصحيح ما علق بها على ألسنة المنشدين-وخصوصا منهم الأميون-من أخطاء، وذلك في محاولة لإرجاع النصوص الشعرية إلى صورها الأصلية.

ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ عبداللطيف بن منصور الذي نستطيع اعتباره بحق رائد فكرة استصلاح الأشعار. فقد انطلق يقابل النصوص ويقوم الأشطر

الشعرية وتفعيلات الأبيات ويضبط الأزجال والتوشيحات، وينسق بين قوافيها ويستفتي المراجع والدواوين لتحقيق نسبتها إلى ناظميها والتعريف ببحورها وتحديد عروضها (2). وقد عقد المحقق فصلا خاصا ألحقه بالمجموع ذكر في مدخله عامة الملاحظات التي استنبطها من ملازمته الطويلة لكناش الحايك، ثم اتبعه بأهم تلك الملاحظات تحقيقا وتصرفا في معظم المقطوعات التي تراءى له فيها خلال خاله لا يوافق الذوق السليم والنظام النغمي، وذهب به الجهد والاجتهاد إلى أدخال التعديلات الضرورية على المقطوعات (3).

ويؤكد المحقق في مستهل «ملحقه» على أن الغاية التي يتوخاها تستهدف إزالة ما علق بكناش الحايك من خلل، والكشف عن الأخطاء والهفوات التي لاتزال حتى اليوم جارية على ألسنة المطربين والهواة، حرصا منه على الخروج بحايك جديد يرضى عنه الذوق السليم والسمع الرقيق.

ويمكن تلخيص مسعى المحقق في النقط التالية:

1- فهو يرفض بقوة طريقة أداء بعض المقاطع، وهي طريقة يجنح فيها المنشدون إلى تمديد الواوات المرفوعة في مثل قولهم «صلوا» في تصديرة بسيط رمل الماية، أو الوقوف عند أنصاف المقاطع من مثل وقوفهم المباغت عند كلمة «عبد» من قولهم في تغطية توشيح من قائم ونصف رمل الماية: جئتك داخل يا بن عبدالله. وتلك طرائق وأساليب في الغناء حرية بأن تثير الضحك والأسى معا، وهي مما ينطبق عليه قول الشاعر:

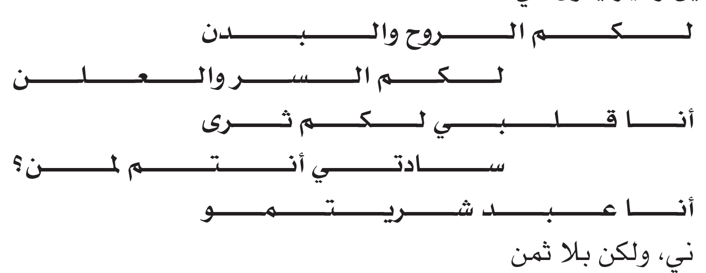
أمور يضحك السفهاء منها
ويبكي من شناعتها العليم

2- وهو يرفض لجوء بعض المنشدين إلى «تفصيح» المقاطع واعطائها قالبا عربيا فصيحا، في حين أن كلماتها زجلية محضة لاغبار عليها. والمحقق إذ يعتبر مثل هذا «التفاصح» تجنيا وتعسفا فهو يبرىء ساحته مما عسى أن يلصق به من تزمت فيقول: «وما كنت لأقول بمجافاة الإعراب، ولكنني أبغض التعصب الأعمى المؤدي حتما إلى فساد الغناء أولا والذوق ثانيا، ومن نافلة القول التذكير بأن الإعراب لا يجوز مطلقا في سجعة التوشيح وقافيته..» (1)

3- وهو يبيح لنفسه التصرف في الأبيات والمقاطع تعديلا وتجريحا،

فيزيد فيها كلمات ويحذف أو يستبدل أخرى تارة لتقويم الوزن، وأخرى لتقويم المعنى.

وهو إذ يفعل ذلك في مستوى الكلمات والمقاطع، فقد فعل مثله من قبل في مستوى القطع الشعرية ذاتها، حينما أضاف إلى مجموع الحايك صنعات وأدوارا تستعمل في حلقات الذكر، منها موشحات وبراول وقصائد لبعض رجالات الصوفية وشعرائها، لم تكن من أصل المجموع. ونقتطف من ملحق المحقق نموذجا من تحقيقاته. ويتعلق ذلك بموشح للشاعر الوشاح بهاء الدين زهير يقول في مطلعه:



لكم الروح والبدن

لكم السر والعلن

أنا قلبي لكم ثرى

سادتي أنتم لمن؟

أنا عبد شريتمو

ني، ولكن بلا ثمن

فلقد فعل التحريف بهذه الكلمات فعلا غريبا، فأصبحت على الشكل التالي:

أنا كلي ملك لكم

سادتي أنتم لمن

أنا عبدا شريتموني

رخيصا بلا ثمن

4- والمحقق في تحقيقه النصوص لا يتردد في مراجعة دواوين الشعراء إن لم يقف على مصادرها سبح في لجة الأوزان والتفعيلات وتجول بين أعاريضها يعيد تركيب النص بما يحفظ له معناه، وينسق مبناه.

5- وهو يتحرى الدقة والضبط في عنونة الصنعات، فيعين نوعها بحسب نظمها، إن كان زجلا أو توشيحا أو فصيحا أو برولة، ويحدد بحورالفصيح منها، وهو في هذا المجال أكثر دقة من معاصره المرحوم الحاج إدريس بن جلون الذي لم يسلم من الخلط بين الأزجال والتواشيح.

6- وهو في نهاية الملحق يقر بأنه لا تزال بكناش الحايك هفوات تترصد لها النظرة تلو النظرة، ولذلك فهو يدعو إلى تكوين لجنة فنية للمراجعة

اقتناعا منه بأن إصلاح الأداء منوط لا محالة بإصلاح النصوص الشعرية.

الصنف الثاني: اصلاح يراد به ارجاع بعض الصنعات إلى أصلها من حيث استكمال أبياتها. ويمثل هذا الاتجاه الحاج إدريس بن جلون. وقد فرضت هذه العملية طبيعة البنية اللحنية للصنعة، فقد لاحظ المحقق أن كثيرا من الصنعات سباعية الأبيات-وخصوصا تصديرات الميازين-مبتورة فقدت دخولها (1)،

واصبحت خماسية الأبيات، كما هو الشأن في تصديرات قدام رمل الماية وقدام الرصد وقدام الحجاز، وبطايحي الماية وبطايحي الرصد وغيرها من الميازين.

وقد أفضى ضياع «الدخول» إلى البدء بانشاد اللحن الثاني من الصنعة بدل اللحن الأول، وهو وضع غير طبيعي في الصنعة السباعية التي تقوم بنيتها اللحنية على النسق التالي:

لحن آ	**البيت الأول**
لحن ب	**الأبيات الأربعة الموالية**
لحن آ	**البيت السادس**
لحن ب	**البيت السابع**

وقد اجتهد المحقق في سبيل استكمال الصنعات السباعية الناقصة، وذلك ضمن اللجنة الأدبية التي عهد إليها أمر مراجعة النوبات وتسجيلها، وفي اطار جهوده الخاصة، كما كان يستفتي العارفين بدواوين الشعر. فإن لم يجد قام هو نفسه «بنظم ما يسد هذا الفراغ». ومن الأمثلة على ذلك بيتان نظمها بنفسه كدخول في تصديرة قائم ونصف رمل الماية. وهي في جميع نسخ الحايك المتداولة تبتدىء بأبيات الكرش:

بالله يا حادي النياق.. الخ..

وهما:

جـئـتـك دخـيـل يـا ابـن عـبـدالـلـه
وأنـا المـذنـب
مـن يـقـصـد لـبـاب الـفـلاح يـنـشـرح
ويـبـلـغ مـقـصـده (1)

ومن جهة أخرى فقد عمل ابن جلون في تحقيقه مجموع الحايك على

شكل الأشعار «لتمام الفائدة وتسهيل فهم معاني» الأشعار خصوصا التواشيح والأزجال والبراول التي لا تلتزم إعرابا (2)، ونترك للمحقق نفسه أمر تقييم هذا العمل إذ يقول عنه: «إذا كان سهلا في الأشعار المعربة فهو صعب في غيرها مما كلفني مشقة من الناحية العملية والمادية التي اضطرتني إلى كتابته بالخط لعدم وجود مطابع بالشكل أو هي قليلة...» (1).

أنواع النظم في الصنعات:

لا تخرج الصنعات في الموسيقيا الأندلسية من حيث القالب الشعري عن أنواع أربعة هي: الشعر الفصيح الموزون، والتوشيح، والزجل، والبرولة.

- فالفصيح الموزون ما كان منظوما على البحور العروضية، وتعرف المقطوعة باسم بحرها فيقال مثلا: صنعة كامل أو صنعة بسيط. ومثالها تصديرة درج رمل الماية من بحر الكامل:

قد طال شوقي للنبي محمد
فمتى إلى ذاك المقام وصول؟
ولقد فني صبري وزاد تشوقي
نحو الحبيب فهل إليه سبيل؟
أترى أمرا وجنتي في تربه
وألوذ من فرح به وأقول:
هذا النبي الهاشمي المصطفى
هذا له كل القلوب تميل
هذا رسول الله صفوة خلقه
هذا الرسول إلى الجنان دليل

وتخضع أشعار هذا النوع في العادة لبحر عروضي واحد، وقافية لا تتغير. وأكثر ما توجد في التخليلات، والصنعات الثنائية، والخماسية، وقد تتجاوز أبياتها هذا العدد في أقفال الميازين المنظومة على بحر المتقارب وهي كقفل قدام الحجاز الكبير، وقفل قدام الحجاز المشرقي، وقفل درج رصد الذيل.

- والتوشيح ما كان شعره فصيحا ومنظوما على أوزان الموشحات بأغصانها وأسماطها.

ويعرف هذا النوع بأسلوب نظمه، فيقال: صنعة توشيح. ومثاله الصنعة التالية من ابطايحي الحجاز المشرقي:

أتـــــانـــــي مـــــن الخــــلـــــد
غـــزيـــل مـــن الـــكـــوتــــر
ريــــقـــه عــــلــــى شــهـــدي
تـــغـــره مـــن الجـــوهــــر
وزانـــــه عـــــلــــى الخـــــد
نـــقـــيـــطـــه مـــن الـــعـــنـــبـــر
ورده ثــــــم مــــحــــروســـــة
مـــن شـــقـــائـــق الـــنـــعـــمـــان
راهــــي ثـــم مــــحــــروســـــة
بــــصـــــوارم الأجــــفـــــان

وتغطي الموشحات بنوعيها الموزون وغير الموزون الجزء الأكبر من كناش الحايك، وهي في النوع الموزون تركب سائر البحور الخليلية.

ولا بد هنا من التنبيه إلى أن التوشيحات التي يحتويها كناش الحايك لا تشكل في واقعها سوى مقتطفات منتخبة من الموشح بنوعيه التام والأقرع. ولا تخرج هذه المقتطفات في مجملها عن الصور التالية:

1- الصورة الأولى: توشيح يقوم على قفل واحد (1)، وهو ما يعرف-تجاوزا-بالصنعة الثنائية باعتبار أن أجزاءه هي بمثابة أشطر تكون بيتين عروضيين. ومثاله من بسيط الاستهلال:

قـــد فـــتـــنـــت بـــالمـــقـــل
حـــكـــمـــوا عـــلـــي و لـــي
أيـــا مـــعـــشـــر عـــذال
افـــعـــلـــوا كـــمـــا فـــعـــالـــي

2- الصورة الثانية: توشيح يقوم على بيت واحد (2). وهو ما يعرف-تجاوزا-بالصنعة الثلاثية اعتبارا لكون أجزائه هي بمثابة أشطر تكون ثلاثة أبيات عروضية. ومثاله من قدام الأصبهان:

يا مدير الحميا   قل لي بشرى هنيا   على خلع العذار
النجوم مع الثريا كلهم شهدوا عليا   في هواك يا قمر

سيدي واعطف عليا　　يا طلعة نجم المضيا　يا هلال بين البشر

3- الصورة الثالثة: توشيح يقوم على بيت وقفل، وهو ما يعرف-تجاوزا-بالصنعة الخماسية باعتبار أن أجزاءه هي بمثابة أشطر تكون خمسة أبيات عروضية. ومثاله من بسيط الاستهلال توشيح بيته على قافية الهاء:

ليل عجيب　　ما كان أحلاه
غاب الرقيب　　لا رده الله
وجه الحبيب　　ياسعد من راه

وقفله على قافية النون:

بدر التمام　　قد هيج أشجاني
يقضي هيام　　للعاشق الفاني

الصورة الرابعة: توشيح يقوم على قفلين على قافية واحدة يتوسطهما بيت على قافية مغايرة وهو ما يعرف-تجاوزا-بالصنعة السباعية (1) باعتبار أن أجزاءه تكون سبعة أبيات عروضية. ومثاله توشيح من بسيط الاستهلال. قفله الأول:

العود قد ترنم　　بأبدع الترنين
وسقت المذانب　　رياض البساتين
وغنت الطيور　　على قضيب البان
واضحك السرور　　عوابس الميدان
وكلنا يدور　　من صاح ونشوان

وقفله الثاني:

وشادن قد ترنم　　بأبدع التلحين
وطائر يجاوب　　على الرياحين

ومن النادر أن تتضمن التوشيحات في كناش الحايك أكثر مما سبق، ومن هذا النادر توشيح من انصراف قدام الاستهلال أوله:

لحــــظـــــه فــــي الحــــشـــــا يمـــــضــــي
راشــــق كـــــالــــــســــــهـــــــام...

فقد ضم هذا التوشيح أربعة أقفال وثلاثة أبيات.

- والزجل ما نظم بلهجة عامة الأندلس. ويقال في تعريفه: صنعة زجل. ومثاله من قدام رمل الماية:

نمدح محمد سيد أهل السما والأرض
من جاءنا بالشرائع والسنن والفرض
واطوى الأرض البسيطة طولها والعرض

وقد تسير الأزجال في نظمها على أسلوب الموشحات من حيث تبنيها نظام الأقفال والأبيات. ومثاله زجل من قدام رصد الذيل.

شمس النهار
ما تصبر
على الثمار
حين تصفر
لاش يا عشية لا
تلهمني أنسا مضى
وكأس المدام خلا
يلهجني لما أضا
قلبي جمار أملا
يوهمني نار الغضا

ومثاله من بسيط الاستهلال:

إن القبول
من الله موهوب
إياك تقول
ممنوع أو محجوب
ولا يزول
محب ومحبوب
يتيه ويدلل
يعمل مايعمل

وكل شيء من صنع الصانع معطي ومانع

- والبرولة أو البريولة، مقطوعة نظمت بلهجة عامة المغرب كنظم الملحون. وهي مما أحدثه المغاربة في العهود المتأخرة الموالية لسقوط الأندلس. ومثالها برولة للشيخ محمد الحراق من قدام الحجاز الكبير، مطلعها:

حـــي رســم الأحـــبـــاب يـــا زايـــرهـــم يـــا ســـلام
ظـــنـــيـــت أحـــبـــابـــي مـــا أنـــســـاونـــي

وقد تأتي البرولة على صورة الموشح من حيث تبنيها نظام تسلسل الأقفال والأبيات. ومثالها من قدام رصد الذيل للشيخ الحراق أيضا:

جاد الزمان واستبشر قلب الهايم وتحلا بالسعد حين صاب مناه
أنكى الحسود واظفر بالعز الدايم واصبح يتبختر في ثياب اهناه
طاب السرور مع البدور بيص النحور
أغنم كأس الراح ها حبيبك زار
اسق ودور وانف الشرور طول الدهور
ساعة السلوان فائدة الأعمار...

عنونة المقطوعات الغنائية:

دأب ناسخو كناش الحايك-ومن بعدهم محققوه-على عنونة الأشعار المغناة، وجرى عملهم هذا على نهجين متباينين:

النهج الأول: ركبه الناسخون الأوائل. ولعل ذلك يكون قبل التعديل الذي حصل على يد الوزير الجامعي. وتجرى عنونة الصنعات لدى هؤلاء على النحو التالي:

- الشغل: ويراد به الصنعات الفصيحة الموزونة على البحور الخليلية.
- التوشيح: ويراد به الموشحات الأندلسية.
- الزجل: ويراد به الصنعات ذات اللهجة الأندلسية.

وتخلو هذه النسخ من البراول، كما أنها لا تذكر البحور ولا أسماء الشعراء، ولا تستعمل مصطلح «صنعة» في عنونة المقطوعات، ولا تزال نسخة ورقة الرقيواق الطنجي قائمة كنموذج لهذا النهج.

النهج الثاني: ركبه الناسخون بدءا بعهد الوزير الجامعي، وتبناه المحققون المعاصرون لكناش الحايك، وقد لجأ إلى عنونة الصنعات بحسب أسلوب نظمها، واستعملوا مصطلحي التوشيح والزجل، بالإضافة إلى المصطلحات التالية:

- الصنعة، وتطلق على سائر المقطوعات باستثناء البرولة.
- الشغل، ويراد به الصنعة المشغولة بالتراتين.

- التخليل، وهو صنعة خفيفة الإيقاع خالية من الشغل، تخلل بها الصنعات الموسعة في الميازين.

وأمام سيطرة الظاهرة اللغوية على عنونة الصنعات الموسيقية تصبح وظيفة المصطلحات المتداولة في هذا المجال منحصرة في طرح المفاهيم العروضية والإيقاعية للمقطوعات الشعرية، ولا تكاد نتيجة ذلك تحمل أي دلالة تعكس المفاهيم الضمنية لها. ومن ثم يتوارد على الباحث بالحاح شديد أكثر من سؤال حول جدوى هذه المصطلحات في التدليل على الموضوعات والأغراض التي تنطوي عليها المقطوعات الشعرية.

ويقضي بنا هذا الموضوع إلى الوقوف عند ظاهرة ذات أهمية قصوى، وهي ظاهرة سيطرة اللحن الموسيقي على عنصر النص الشعري في الموسيقا الأندلسية لدرجة تنطفىء معها اشراقة الكلمات. وبعبارة أخرى فإن عناصر اللحن والايقاع والزخارف تطغى على عنصر الكلمات التي يصبح دورها ضمن الأداء العام للصنعة ثانويا لا يكاد يسترعي اهتمام السامعين إلا في حالات نادرة.

والواقع أنه بالرغم مما يمكن أن يقال عن القيمة الأدبية والجمالية للموشحات وغيرها من المقطوعات الشعرية التي تحتضنها ميازين «الآلة» إلا أن اشراقتها سرعان ما تنطفىء، ويضيع كبير من بهائها أمام الوسائل والقيم الشعرية الموسيقية، وتلك ظاهرة ترجع أسبابها إلى عوامل عدة من بينها:

- تقطيع البيت الشعري عند الإنشاد بشكل يرضي النسق اللحني والخط الميلودي على حساب الوحدة الموضوعية للبيت أو المقطع.
- تقطيع الكلمات أحيانا بسبب ملء مقاطعها بالشغل.
- صعوبة فهم اللهجة الأندلسية في الأزجال خاصة.
- عسر فهم البراول المغربية لصعوبة أسلوبها.

وفي مقابل هذه العوامل التي تضعف دور الكلمات تبدو الألحان أكثر انسيابا، وتغرى سهولتها في الصنعات المهزوزة والمصروفة خصوصا بحفظها واستيعابها، وتأتي توليداتها الغنية لتملأ على السامع جوارحه وتأخذ بلبه وتلهيه عن مجاراة الكلمات التي ينال منها التقطيع والتفكيك منالا شديدا.

وقد أدت هذه الأسباب وغيرها إلى اغضاء المستمعين عن الجانب

النظمي للصنعات، وأصبحوا لذلك أكثر تجاوبا مع الألحان ينساقون مع تيارها طوعا لا كرها، وهم في غفلة عن الكلمات غفلة المحب الموله عن الرقيب والعاذل. وللتخفيف من حدة هذه الظاهرة أخذ بعض المشرفين على تنظيم المهرجانات والحفلات الموسيقية يلجأون إلى طبع برامج النصوص الشعرية المغناة في دفاتر ونشرات خاصة يتم توزيعها على الجمهور، بقصد مساعدته على تتبع الأشعار، وتقريب مفاهيمها إليه. وهذه مبادرة محمودة بدأت بالفعل تؤتي أكلها بما تهيئه لهواة الموسيقا الأندلسية وعشاقها من فرص التجاوب مع النصوص الشعرية المغناة، وبما عساها أن تتيحه لهذه النصوص ذاتها من حظوظ استعادة مكانتها في أوساط المستمعين.

وفي وسع المتقصي للأشعار المبثوثة في النوبات الإحدى عشرة أن يخرج بتصور عام للبحور الشعرية وأصناف النظم الواردة في الميازين الخمسة والخمسين، وفيما يلي جداول بيان ذلك:

يستخلص من هذا الجدول ما يلي:

- أكثر الأشعار استعمالا في تصديرات الميازين الخمسة والخمسين هي من الموشحات العروضية (28)، وتليها الأبحر العروضية (17)، فالتوشيحات الحرة (9)، فالزجل (1)، (2).

- أكثر الأشعار استعمالا في أقفال الميازين الخمسة والخمسين تعتمد على الأبحر العروضية (22)، وتليها الموشحات الحرة (14)، فالموشحات ا لعروضية (10)، فالأزجال (9).

- سائر تصديرات الأدراج صنعات خماسية من بحر الكامل.

- أقفال ميازين القدام من بحر المتقارب، باستثناء قفلي رمل الماية والماية، فهما من البسيط.

- اقفال الأدراج من الأبحر العروضية، باستثناء قفل الماية، فهو زجل.

- سائر تصديرات وأقفال البطايحي توشيحات.

- سائر أقفال البسيط توشيحات، باستثناء قفل رمل الماية، فهو بحر عروضي.

نستخلص من جدول رقم 2 الملاحظات التالية:

- يبلغ العدد الإجمالي للصنعات العروضية المدرجة في الميازين (277).

- أكثر الأبحر تداولا في الصنعات الموزونة بحر البسيط، ثم الكامل،

1 – جدول القوالب الشعرية والتسليمات وأقفال الموازين (1)

النوبات	البسيط		القائم ونصف		البطايحي		الدرج		القدام	
	التسليمة	القفل	التسليمة	القفل	التسليمة	القفل	التسليمة	القفل	التسليمة	القفل
رمل الماية	موشح [illegible]	بسيط	زجل	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	مديد	موشح [illegible]	بسيط
الاصبهان	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	متقارب	موشح [illegible]	متقارب
الماية	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	توشيح [illegible]	زجل	رمل	زجل	خفيف	بسيط
رصد الذيل	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	رمل	متقارب	موشح [illegible]	متقارب
الاستهلال	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	خفيف	موشح [illegible]	متقارب
الرصد	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	متقارب	موشح [illegible]	متقارب
غريبة الحسين	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	رمل	متقارب	هزج	متقارب
الحجاز الكبير	موشح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	رمل	خفيف	موشح [illegible]	متقارب
الحجاز المشرقي	خفيف	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	بسيط	موشح [illegible]	متقارب
عراق العجم	طويل	توشيح [illegible]	هزج	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	رمل	متقارب	موشح [illegible]	متقارب
العشاق	بسيط	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	توشيح [illegible]	زجل	رمل	متقارب	موشح [illegible]	متقارب

(1) [illegible]

(2) [illegible]

2 – جدول الأبحر العروضية في صنعات الميازين

البحور	الطويل	البسيط	الهزج	المجتث	الكامل	المديد	الوافر	الرمل	الرجز	السريع	مخلع البسيط	الخفيف	المتقارب	المنسرح	مجزوء الرمل	المتدارك	مشطور الرمل	مجزوء الرجز	منهمك الرمل
	19	65	1	6	60	3	3	13	2	14	7	41	16	19	2	3	1	1	1

3 – جدول ببيان مواقع التخليلات

النوبات	رمل الماية	الأصبهان	المابة	رصد الذيل	الاستهلال	الرصد	غريبة الحسين	الحجاز الكبير	الحجاز المشرقي	عرق عجم	العشاق	المجموع
	5	5	5	8	10	6	7	14	3	4	5	72

فالطويل، فالخفيف، فالمتقارب، فالسريع. وتأتي بعدها باقي الأبحر نادرة لا تبلغ صنعاتها العشر.

- تعكسه الأرقام المسجلة في الجدول عدد الصنعات في الميازين، علما بأن الصنعة الواحدة قد ترد في أكثر من ميزان واحد.

- يبدو أن بحر البسيط أنسب الأبحر لإنشاد الصنعات مهزوزة الإيقاع، وذلك ما يفسر من جهة ندرة اعتماده على الانصرافات، ومن جهة أخرى اعتماده على إنشاد التخليلات. وقد يشذ التخليل عن هذه القاعدة، فيأتي على بحور أخرى كالطويل والمنسرح والخفيف والمديد والمتدارك. من خلال تقصي مواقع هذه التخليلات يتبين مايلي:

- أن استعمالها يكاد ينحصر في ميازين القدام (44)، والدرج (28).

- أن عددها لا يتجاوز ثلاثة في ميزان البطايحي (الحجاز الكبير ورصد الذيل) واثنين في البسيط (الحجاز الكبير والعشاق) وواحدا في القائم ونصف (الحجاز الكبير).

وشبيه بالتخليل المزج بين برولتين اثنتين، ومثال ذلك وارد في قدام رصد الذيل: فإن المنشدين ينشدون البيت الأول من برولة «حبك يازين القد» ثم يتحولون إلى برولة أخرى، وهي «سيف الحروف تجرحني في الذات والعقيل»، فينشدونها كاملة، ليعودوا بعد ذلك إلى إنشاد الأبيات الباقية من البرولة الأولى.

نستخلص من الجدول رقم 4 ما يلي:

- أن التوشيحات بنوعيها تشكل غالبية الصنعات في النوبات الإحدى عشرة (587).

- أن أغلبية البراول واقعة في ميازين القدام والدرج، وأن النادر منها يرد في ميزان القائم ونصف وميزان البطايحي من نوبات غريبة الحسين ورصد الذيل والحجاز الكبير.

بحور الإنشادات:

وإلى جانب الصنعات الواردة في الميازين بمختلف قوالبها الشعرية الأربعة السالف بيانها، تعتمد الإنشادات بدورها على جملة من البحور العروضية يمكن تبيانها من خلال الجدول رقم 5:

4 – جدول الموشحات والأزجال في الميازين

	رمل الماية	أصبهان	الماية	رصد الذيل	الاستهلال	الرصد	غريبة الحسين	الحجاز الكبير	الحجاز المشرقي	عرق عجم	العشاق	المجموع
الموشح العروضي	31	21	26	28	40	36	26	38	35	27	36	344
الموشح الحر	14	19	25	16	23	20	20	31	34	15	26	243
الزجل	6	5	16	5	16	19	17	13	15	2	5	119
البرولة	6	8	9	9	12	16	6	13	4	9	11	103

جدول رقم (5)

	إنشادات الطبوع	إنشادات النوبات
الطويل	29	6
البسيط		6
الوافر		5
الكامل		4
الرمل		4
الخفيف		3
المديد		2
مجزوء الرمل		2
المتقارب		2
المجتث		1
	29	35

الأغراض الشعرية في النوبات الأندلسية

تتعدد الأغراض التي يتطرق إليها شعر الصنعات في النوبات الأندلسية. وأهم هذه الأغراض وصف الطبيعة ومحاسنها من ماء رقراق وجداول منسابة وأشجار باسقة وزهور يانعة وورود متفتحة...، ووصف الليل بنجومه المتلألئة وقمره الوضاء، والفجر عند انبثاقه والصبح في إشراق أنواره، ووصف الشمس في طلوعها وعند الأصيل وفي غروبها بين حمرة الشفق... والى جانب ذلك يطرق شعر الصنعات أغراضا أخرى كالغزل والتشبيب ووصف مجالا الأنس والطرب، ووصف الخمر، كما يطرق باب المديح النبوي وينقل القارىء إلى أجواء الصوفية النقية ومدح الملوك والأمراء. وهو إلى ذلك حافل بذكر المصطلحات الموسيقية وأسماء آلاتها. ومن الملاحظ أن أشعار الموسيقا الأندلسية لا تطرق أغراض الفخر والهجاء والطرد، ولا

تثير القضايا الإنسانية وهموم الحياة اليومية. ولا نكاد نستثني إلا تخليلة من بيتين وردا في درج الماية، وهما مطلع قصيدة لأبي نواس عرض فيهما برفيق طفولته ابراهيم النظام عندما دعاه إلى اعتناق مذهب الاعتزال وهجر شرب الخمر، والبيتان هما:

دع عنك لومي فإن اللوم اغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء

صهباء لا تنزل الأحزان ساحتها

لو مسها حجر مسته سراء (1)

وقد تم اختيار المقطوعات الشعرية من دواوين مشرقية ومغربية جرى اقتطاعها من قصائد وموشحات وأزجال لشعراء ووشاحين وزجالين ينتمون إلى عصور وبلدان مختلفة. ومن أمثلة ذلك صنعة مشغولة في قائم ونصف الاستهلال تقوم على بيتين أخذا من قصيدة قوامها ثلاثة وأربعون بيتا لابي الطيب المتنبي في مدح القاضي أبي الفضل أحمد بن عبدالله الانطاكي (2). أول البيتين مطلع القصيدة:

لك يا منازل في القلوب منازل

اقفرت أنت وهن منك أواهل

وهو دخول الصنعة.

وثانيهما هو البيت التاسع والثلاثون من القصيدة:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص

فهي الشهادة لي بأني كامل

ويحتل من الصنعة كرسيها.

وتتحكم البنية اللحنية للصنعة في تحديد عدد الأبيات المجتزاة من القصيدة الأم، فإن كانت البنية ذات نمط خماس كان عدد الأبيات خمسة، وإن كانت ذات نمط سباعي كان عددها سبعة، وإن كانت الصنعة تخليلا اقتطع من القصيدة الأم بيتان غالبا أو ثلاثة على قلة، وهكذا تتركب الصنعة من بيت واحد إلى سبعة، وقد تتجاوز ذلك-على قلة-لتبلغ من الأبيات ستة عشر.

ومن مجموع هذه الأشعار يلتئم ديوان متنوع المشارب، فيه باقات بعضها من الشعر الفصيح الموزون أو الموشح ذي الأسماط والأغصان، وبعضها

زجل أندلسي اللهجة أو براول مغربية ملحونة، تنتقل بالمستمع وتتجول فيه في أجواء أدبية تذكره بمسامرات الأدباء ومجالس الأنس والسمر ومحافل الطرب والغناء.

ولقد روعي في اختيار الأشعار ما ناسب الغرض السائد في النوبة ووافق خصائص الطبع الموسيقي الذي تنشد عليه صنعاتها . ومن ثم فقد غلب على أشعار نوبة الماية-مثلا-أن تكون في وصف العشي واصفرار الشمس وايذانها بالمغيب، تحقيقا للتجانس مع طبع الماية الذي يوقظ الشعور بالنهاية والانقراض، كما غلب على أشعار نوبة العشاق أن تكون في ذكر الصباح وانبثاق نور الفجر توخيا للتجاوب مع طبع هذه النوبة الذي يحرك في النفس الإحساس بالبدء والنشوء.

الوحدة الموضوعية في شعر النوبات الأندلسية:

يتحدث بعض من اهتم بالنظر في النصوص الشعرية التي تحتضنها ميازين النوبات عن الأغراض التي تطرقت إليها تلك النصوص. ويكاد يغرى كلام هؤلاء بما يوقر النفس بالأطمئنان إلى وجود وحدة موضوعية داخل كل نوبة من النوبات. ومن بين هؤلاء الحاج إدريس بن جلون الذي يقول: من خلال دراستي لهذا الفن بصفة عامة ظهر لي أن القدماء كانوا يستعملون لكل نوبة موسيقية أشعارا مناسبة لا تتكرر في باقي النوبات (١).

وتنطلق الوحدة الموضوعية في رأي هؤلاء من وحدة الطبع الموسيقي الذي يسود في النوبة، ومن ثم روعى في اختيار أشعار النوبات ما ناسب المشاعر التي تحركها الطباع الموسيقية التي تقوم عليها الألحان. غير أن المتأخرين خلطوا بين أشعار النوبات لأن أغلبهم كانوا أميين وأشباه أميين، فجاء عملهم مخلا بالمعنى العام للنوبات، ووقع الخلط بين الأغراض والموضوعات وأصبحت الخمرية تحل محل المدح، والمدح محل الوصف أو الغزل (١).

ولا ريب في أن ادماج طبوع النوبات الضائعة بصنعاتها في النوبات الباقية شكل سببا آخر من أسباب تمزق الوحدة الموضوعية في شعر النوبات. وينطبق هذا على سائر النوبات التي تحتضن أكثر من طبع واحد، كما هو الشأن في نوبة العشاق التي تجمع طبوع العشاق والذيل ورمل الذيل، ونوبة

الرصد التي تجمع طباع الرصد والحصار والزيدان والمزموم.

وبالرغم من هذا وذاك فإن هناك نوبات تكاد تأتلف مقطوعاتها الشعرية حول غرض واحد:

ا- وتأتي نوبة رمل الماية في مقدمة النوبات التي تتجلى فيها الوحدة الموضوعية وعلة ذلك أن أشعارها الأصلية استبدلت بأخرى تتمحور كلها حول موضوع واحد لا يتغير، وهو مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، والإشادة بسمو قدره، وجلال سنه، ودماثة خلقه، وتوقد نوره وحلاوة منطقه، وذكر التشوق إلى زيارة مقامه الكريم ومسجده العظيم، رغبة في التكفير عن الأوزار والآثام، فهو الذي حاز الشرف كله، وهو الذي ملأ حبه القلوب دون سواه، وهو الذي إذا ذكر انفرجت الكروب، وإذا شفع للناس يوم الحشر أخيروا من عذاب النار.

ويبلغ عدد صنعات هذه النوبة زهاء تسعين صنعة جمعت أشعارها في عملية جمع دقيقة بحيث اختيرت من دواوين شعراء وزجالين مختلفين فيهم الوشاح الأندلسي والزجال المغربي والشاعر المشرقي، وفيهم القديم والمعاصر.

وقد وردت كل هذه الأشعار في الغرض نفسه باستثناء ست صنعات تركت على أصلها ولم يمسسها التغيير وهي التي سبق ذكرها عند الحديث عن اسهام المغاربة في مجال نظم الأشعار، ومن أمثلة هذه النوبة:

- من الشعر الموزون صنعة من بحر الكامل لابن الخطيب. وهي من ميزان البسيط:

يـــا مـــصـــطـــفـــى مـــن قـــبـــل نـــشـــأة آدم
والـــكـــون لـــم تـــفـــتـــح لـــه اغـــلاق

أيـــروم مـــخـــلـــوق ثـــنـــاءك بـــعـــدمـــا
اثـــنـــى عـــلـــى أخـــلاقـــك الخـــلاق

ومن التوشيحات في التشوق إلى زيارة قبر النبي-وهو من القائم ونصف-

ســـعـــد الـــذي زار الحـــبـــيـــب
وطـــــــاف ولـــــــبـــــــى

وصـــار يـــحـــدو بـــالـــعـــجـــيـــب
شـــــوقـــــا وحـــــبـــــا

ومـــقـــصـــده لـــيـــس يـــخـــيـــب
ويـــــنـــــال قـــــرب
ويـــنـــال كـــلـــمـــا قـــصـــد
عـــلـــى اخـــتـــيـــاره
ويـــقـــبـــل الـحـــجـــرالأســـود
ويـــرمـــي جـــمـــاره

- ومن الأزجال في مدح المصطفى عليه السلام، وهو من القدام:

نمـدح مـحـمـد سـيـد أهـل الـسـمـا والأرض
مـن جـاءنـا بـالـشـرائـع والـسـنن والـفـرض
وطـوى الأرض الـبـسـيـطـة طـولـهـا والـعـرض
واقـرض بـسـيـفـه مـلـل المـشـركـين أقـرض

- ومن البراول في حب الرسول لأحمد بن علال الشرابلي، وهي من الدرج:

مـــيـــر الحـــب أحـــرج
مـهـجـتـي مـن حـره بـالـنـار اتـنـكـوى
عـــلـــى طـــول الـــداج
نـوم جـفـنـي طـايـر مـن لـيـعـة الـهـوى
دمـــعـــي كـــالأمـــواج
مـــا وجـــدت لحـــالـــي راحـــة ولا دوا
أنـــا وجـــدي هـــاج
غـــيـــر عـــذرو حـــالـــي مـــا بـــي اقـــوى

2- وتأتي بعد رمل الماية نوبة الماية لتقدم لنا من خلال ما يربو على خمسين مقطعة (1) مثالا آخر لوحدة الغرض الشعري. والواقع أنها تشكل بمقطوعاتها ديوانا حافلا بتمجيد العشية، وهي تقبل على الكون بشمسها الذهبية، فتكسو الثمار ألوانا من الزبرجد، وتغطي الحقول بوشاح من الجلنار، وتنطلق الأصوات معلنة أن قد تردى وجه الشمس بحمرة الشفق إذ مالت نحو المغيب وآذنت بالتواري عن العيون، وعولت على الفراق، فقم ياساقي، واملأ كؤوس العقار، واشرب على وردة وآس كلاهما من خد وعذار، فهذه الشمس عولت على السفر وبدا منها الغدر.

وهكذا توحي معاني هذه الأشعار بالنهاية والوداع والانقراض، مثلما توحي نغمتها بالعشي وقرب المغيب. تقول إحدى الصنعات الموزونة، وهي من الكامل:

قـــرب المـــســـايـــا مـــرحـــبـــا

بـقـدومـه أمـا الـنـهـار قـد انـقـضـى بـسـبـيـلـه

اقـــر الـــســـلام إلـــى الـبـســاتـــين كـــلـــهـــا

وإلـــى الحـــبـيـــب إذا الـــتـــقـــى بـحـــبـيـــبـه

ومن الموشحات (البسيط):

انـــظـــروا شـــمـــس الـــعـــشـــيـــة

كـــيـــف بـــدا مـــنـــهـــا الـــغـــدر

صـــفـــرة ومـــذهـــبـــة

عـــولـــت عـــلـــى الـــســـفـــر

لاش يـــا شـــمـــس الـــعـــشـــيـــة

الـــغـــدر مـــنـــك ظـــهـــر

الـــشـــمـــيـــســـة مـــذهـــبـــيـــة

أشـــرقـــت عـــلـــى المـــمـــاشـــى

قـــربـــوا حـــبـــي إلـــى

و اعـــطـــفـــوا عـــطـــف الخـــواشـــى

ومن البراول للشيخ الحراق (القدام):

جـاد الـزمـان واسـتـبـشـر قـلـب الـهـايـم

وتحـلـى بـالـسـعـد حـين صـاب مـنـاه

انـكـي الحـسـود واظـفـر بـالـعـز الـدايـم

وأصـبـح يـتـبـخـتـر فـي ثـيـاب هـنـاه

3- وتأتي نوبة العشاق لتجعل من الصباح محورا لما تحفل به من مقطوعات شعرية (١) فهي تتبىء بانهزام ذيول الليل أمام جيوش الصباح، وهي تصف كيف ولى غراب الظلام أمام حمام الصباح، وكيف أقبلت جوقات الأطيار تشدو بين الأغصان بألسن فصاح، وتصفق بأجنحتها مسبحة للواحد القهار. فهذا الفجر قد طلع ولاحت تباشيره، وهذا زمان التلاقي يتجدد، وهذه جموع العاشقين وقد ظللتها رايات الصباح الخفاقة، وملأت أسماعها أناشيد

الأطيار بأصواتها الرخيمة، يسألون الأحبة أن يسقوهم خمرة قديمة تروي الظماء وتدني البعيد وتحيي النفوس، ثم يستزيدون مرة بعد أخرى، فالرقيب قد غاب، ووقت السرور قصير سرعان ما ينقضي.

وهكذا ترتبط أشعار نوبة العشاق بانبثاق الصبح وتفتح الحياة، مثلما ترتبط نغمتها بطلوع الفجر وتعبر عن البداية والنشوء.

فمن الشعر الموزون صنعة من البسيط (بسيط العشاق)

قـم يـا خـلـيـلـي إلـى الـلـذات والـطـرب

لا صـبـر لـي عـن بـنـات الـكـرم والـعـنـب

أمـا تـرى الـلـيـل قـد ولـت عـسـاكـره

مـهـزومـة وجـيـوش الـصـبـح فـي الـطـلـب!؟

اسـقـيـانـي لـقـد بـدا الـفـجـر

وأضـــاء الـــكـــوكـــب

ومن التوشيحات (البسيط)

قـــهـــوة لـــي فـــي شـــربـــهـــا وزر

وهـــــي لـــــي مـــــذهـــــب...

ومن البراول (الدرج):

يـــا صـــاح انـــهـــض تـــتـــأمـــل

فـــالـــفـــجـــر حـــين ســـل حـــســـام

ومـــيـــر الـــدجـــى بـــجـــنـــود

مـــهـــزوم والـــكـــواكـــب غـــابـــوا...

وفي وسع الباحث أن يترصد المقطوعات الشعرية المبثوثة في ميازين النوبات ليقف على ما يؤكد بالفعل أن الموضوعات الشعرية كانت في الأصل موحدة الأغراض متجانسة المعنى، غير أن يد العبث تسربت إلى هذه الأشعار، فأخذت تستبد الا بأخرى، بدعوى التركيب والاغناء آنا، أو لضرورة المناسبات آنا آخر. وهكذا اختلطت الموضوعات وتعددت أغراضها في النوبة الواحدة، وأصبحت تقف على أبيات في المدح زج بها بين مقطوعات غزلية، أو على أبيات في المديح النبوي أقحمت بين أخرى. في الغزل.

- ومن النوبات التي لا تزال بعض صنعاتها الأصلية قائمة لم يمسسها التغيير نوبة رصد الذيل، فإن أشعارها تعكس صورا من معاناة العاشق

وصبره على جفاء العشيق ونكاية الرقيب، وقد اتخذ من الليل الطويل ملاذه يقضيه ساهرا في انتظار أن يوافيه الحبيب بطلعته البهية، فإن هو وافاه بات ليلته على طرب يتغنى بما حمل إليه من سعادة اللقاء والتأليف، ويسأل أن يطول ولا ينقضي. حتى إذا بزغ الصبح بنوره أنحى عليه باللوم وحمله سوءات الفراق، ثم ناشده بالله أن يتوب عن الذنب الذي اقترفه.

ومن بين صنعات هذه النوبة التي تربو على الثمانين بقليل تقف حوالي عشر صنعات شاهدة على صدق المقولة المأثورة: «إن طال عليك الليل فعليك برصد الذيل»، فهي تلهم الصبر، وتطرد عن الأجفان دواعي الكرى، ومما ينشد في هذه النوبة على بحر المنسرح:

أحسنت يا ليل في تألفنا
بالله يا ليل طل وزد وزد
أسأت يا ليل في تفرقنا
بالله يا ليل تب ولا تعد

ومن توشيحاتها لابن زيدون:

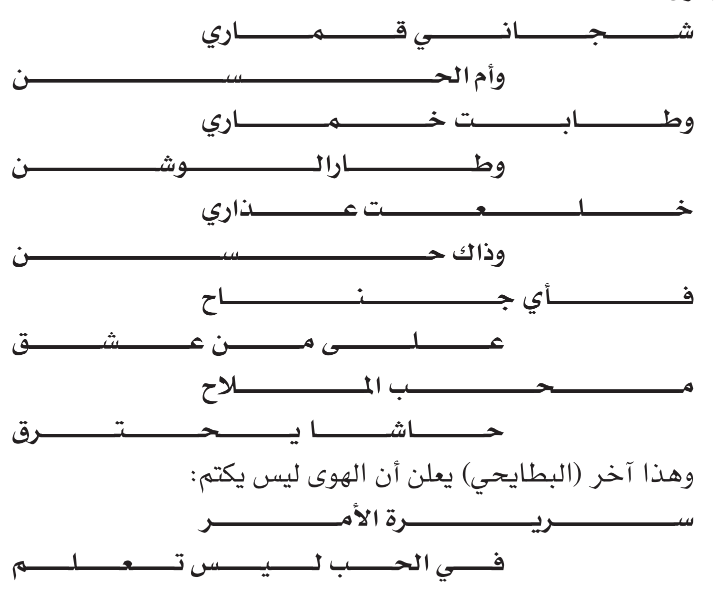
يا ليل طل أولا تطل
لا بد لي أن أسهرك (1)
لو بات عندي قمري
ما بت أرعى قمرك
مالي وللليل الطويل
جفني مولع بالسهر
أنا المتيم القتيل
أنا المعنى في القمر
لا بد من حبي يصل
يا ليل أو بعد السحر
رغما على أنف العذول
يا ليل بدري ادبرك
لما أضاء قمري
ما وجدت أثرك

ومن أزجالها للشيخ محمد الحراق:

جن الليل عليا حتى ظهروا لي كواكبه
والطف ربي واقاني المرغوب
بان حبيبي ليا مدالي وأنا نراقبه
واللي فيه النيه سفر بالمرغوب
روحي ليه هدياعمري فيها ما نطالبه
إذا يرضى بيا أنا له مكسوب

- ومن تلك النوبات أيضا نوبة الاستهلال، فإنك تستطيع من خلال قراءتك أشعارها أن تنسج قصة هذا مجملها: لا جناح على العاشق في أن يعلن عن حبه، ولا عذر له في أن يبوح بشكواه، فإن التجمل رمز الحب الصادق، وهو مفتاح للفرج. غير أن طريق الفرج طويل وشاق، فهو محفوف بلوم القريب وجفاء الحبيب ونكاية الرقيب، وبعد المزار وقسوة الهجر. ولا مناص للعاشق قبل أن يسعد باللقاء ويهنأ بالوصال من أن يقدم مهجته فداء لعشيقه، وأن يتحمل في سبيل رضاه سطوة الغرام ويذوق في حبه لظى الهيام.

فهذا وشاح يعلن أن ليس على المحب من حرج إذا هو أعلن عن حبه فيقول:



شجاني قماري
وأم الحسن
وطابت خماري
وطارالوشن
خلعت عذاري
وذاك حسن
فأي جناح
على من عشق
محب الملاح
حاشا يحترق

وهذا آخر (البطايحي) يعلن أن الهوى ليس يكتم:

سريرة الأمر
في الحب ليس تعلم

ولـــــــــذلـــــــي ســــــــكـــــــري

فـــيـــه وهـــو لـــي عـــلـــقـــم

ومــــــن عـــــجــــــب يــــــدري

أن الـــهــــوى لــــيــــس يـــكــــتــــم

وهذا شاعر يأبى على العاشق أن يرفع صوته بالشكوى (القدام)

إن شـــكـــوت الـــهـــوى فـــمـــا أنـــت مـــنـــا

احـــمـــل الـــصـــد والجـــفـــا يـــامـــعـــنـــى

تـــدعـــي مـــذهـــب الـــهـــوى ثـــم تـــشـــكـــو

أيـــن دعـــواك فـــي الـــهـــوى قـــل أيـــن؟

لـــو وجـــدنـــاك صـــابـــرا لـــهـــوانـــا

لمـــنـــحـــنـــاك كـــل مـــا تـــتـــمـــنـــى

الباب الثالث
موازين الموسيقا الأندلسية

٩ ظاهرة الإيقاع

يعتبر الإيقاع واحدا من أبرز عناصر اللغة الموسيقة. فهو الذي يضبط حركة الألحان، ويسكب فيها الحياة، وهو الذي يجسدها ويمنحها هيكلا معينا. وليس الإيقاع بدعة أحدثها الموسيقيون، ولكنه ظاهرة طبيعية تعددت مظاهرها في الحياة، وتجلت في كثير من حركات الكائنات والمخلوقات، فقصف الرياح، وخرير المياه، وحفيف الأشجار، وهدير البحار، كل ذلك أصوات موقعة تشهد بأصالة الإيقاع في الطبيعة، وحركات النجوم، وتوالي الفصول، وتعاقب الجديدين، كأنما كل ذلك يوقع على وتر الزمان حركات رتيبة الوزن. أما الكائن الحي فكل شيء فيه يوقع، من تنفس وخفقان قلب ونبض عرق وحديث لسان. لذلك كان الإيقاع أساسا لحياة أجسامنا ورمزا لاستمرارها فإن هو توقف يوما كان ذلك ايذانا بالفناء. وقد أجمع الباحثون على أن الإيقاع كان أسبق عناصر اللغة الموسيقية إلى الوجود، وأنه كان في طليعة ما اهتدى الإنسان البدائي إلى إستعماله كوسيلة من وسائل التعبير، ولعل مما يدل على أصالته أن أولى استجابات الطفل للموسيقا تكون ايقاعية، وتبدو في تمايل رأسه مع الإيقاعات الرتيبة المتشابهة.

أهمية الإيقاع:

يلعب الإيقاع دورا أساسيا في تحديد البنية الشكلية للحن الموسيقي. وقد إعتبره مؤرخو الموسيقا ومنظروها مقياسا عدديا لتقدير أزمنة الألحان[1]، وربطوه بعلم الارتماطيقي (الحساب) [2]، ومن دونه تظل الموسيقا مجموعة غامضة لكلمات التقطت عفوا وكتبت على غير نسق معين لا يجد لها القارىء أي معنى لأن مؤلفها لم يحدد لها بدوره أي معنى [3].

الإيقاع كمصطلح:

ومن خلال تقصينا لبلتعريفات التي أطلقتها المصادر الشرقية القديمة على الإيقاع، بدءا باسحاق الموصلي المتوفى عام 285 هـ وانتهاء بعبد المؤمن الأرموي المتوفى عام 693 هـ نستطيع أن ننسج هذا التعريف الجامع: الإيقاع «حركات متساوية الأدوار» [4]، تضبطها «نسب زمانية [5] «محدودة المقادير»[6] على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية كل واحدة منها تسمى «دورا» [7]، وهو «جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية» [8].

وفي وسعنا أن نستخلص من هذا التعريف المركب أن الإيقاع في المصادر الشرقية كان واضحا ومحدودا، وأنه كان من الدقة والسعة بحيث يشمل سائر المصطلحات الأخرى مما يجري تداوله عند الحديث عن الحركة في الموسيقا وضوابطها ومقاييسها. وبالرجوع إلى المصادر المغربية نجد أن لفظ «الإيقاع» يحمل مفهوما أقل دقة ولا يبلغ من الشمولية مبلغه في المصادر الشرقية.

وقد أقر التداول والاستعمال-إلى جانب مصطلح «الإيقاع»-مجموعة من المصطلحات تقاربت مفاهيمها، وبلغت من التداخل في بعض الأحيان ما جعل التمييز بينها شاقا وعسيرا، ومن هذه المصطلحات الوزن والزمان، والدور والنقرة والموازين.

وفيما يميل لفظ الإيقاع أحيانا إلى ما يعني في آن واحد العزف على الآلات الوترية والهوائية، وضرب الآلات النقرية، يبدو لفظ «الموازين» أوسع تلك المصطلحات شمولا وأقرب إلى أن يحتل في الموسيقا الأندلسية بالمغرب المقام نفسه الذي احتله مصطلح الإيقاع في المشرق قديما.

الإيقاع في الموسيقا الأندلسية:

يشكل الإيقاع في الموسيقا الأندلسية عنصرا مستقلا بذاته، وتضطلع بابرازه آلتان خاصتان هما الطر والدربوكة. وهو لأهميته هذه اعتبر القائم به «رئيس الموسيقا» واعتبرت آلته «لجامها وأساسها» [9].

وقد وقف الباحثون الأوروبيون أمام الثروة الإيقاعية التي تزخر بها الموسيقا الأندلسية المغربية وقفة انبهار وإعجاب، وراحوا يقارنون بينها وبين ما ألفوه في ايقاعاتهم الموسيقية التي لا تعدو أن تكون مجرد أثر للمصاحبة الآلية. ومن هؤلاء الباحث الفرنسي بيير فيلين الذي وقف في المؤتمر الأول للموسيقا المغربية المنعقد بفاس في مايو 1939 م ليعلن دون حرج أن «السماع الواعي للموسيقا الأوروبية يكاد يوحي بأن الإيقاع فيها لا يخضع بالمرة لأي قاعدة معينة، إذ غالبا ما يتولد من المصاحبة الآلية عن طريق الضغط على بعض الأزمنة، ولا يخرج عن ايقاعين اثنين هما الإيقاع الثنائي والإيقاع الثلاثي. أما الموسيقا المغربية فالإيقاع فيها يشكل عنصرا أصيلا، إن لم نقل ظاهرة أصيلة تتجلى في سائر الأصناف الموسيقية للشعوب الإسلامية، وتشكل عنصرا أساسيا في تحديد مفاهيمها الفنية والجمالية» [10].

وكأنما يلمح بيير فيلين-وهو يقوم بهذه المقارنة-إلى ظاهرة غياب عنصر الإيقاع في الكتابة الموسيقية الكلاسيكية بأوروبا لفائدة عنصر اللحن، مما كان يدفع بقائدي الاركسترات في العهد الكلاسيكي إلى اصطناع وسائل مساعدة لتغطية ذلك الخصاص، مثل استخدام العكاز والضرب به على سطح الأرض بقصد حمل العازفين على إحداث ضغوط أثناء العزف.

ويبدو أن هذه الوسيلة لم تكن ترضي الجمهور يومئذ، فقد أنكرها شاهد عيان حضر حفلة بالاوبرا أحياها الموسيقار الفرنسي لولي (1632-1687) ثم خرج يقول: إنه كان يسمع في الاوبرا صوت العكاز أكثر مما يسمع الموسيقا ذاتها [11]، كما أنكرها الناس جميعا لأنها أودت بحياة لولي نفسه عندما هوى بعكازته خطأ على رجله فمات من جراء ذلك [12].

وظيفة الإيقاع في الموسيقا الأندلسية:

فيما تبدي المصادر الموسيقية المغربية التقليدية اهتماما متزايدا-بل

ومبالغا فيه-بدور الطبوع في الموسيقا الأندلسية، فتذهب إلى توظيفها من أجل تحقيق غايات شتى نفسية وخلقية، وتربطها بالطبائع البشرية وبنظرية العناصر الأربعة، فإن هذه المصادر نفسها لا تكاد تذكر شيئا عن وظيفة الإيقاع في الموسيقا الأندلسية إلا ما كان من قيامه بحفظ الميزان وضبط حركة الألحان وهما صفتان لا تختص بهما الموسيقا الأندلسية دون غيرها من الألوان الموسيقية مهما كان نمطها وجنسها [13]. غير أن التقصي المباشر لطريقة أداء الميازين يفضي بالباحث إلى الوقوف على مجموعة من المعايير تهيمن على الإيقاع في هذه الموسيقا وتسمه بسمات خاصة تمنحه القدرة على القيام بدور مؤثر في توجيه العمل الفني وخلق أجواء نفسية معينة سرعان ما تستحوذ على المستمع لتخلق من حوله عالما متميزا.

وتأتي في مقدمة تلك المعايير والسمات ظاهرة التماثل، ونعني بها تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام ايقاعي واحد يستمر ترجيعه مددا تطول وتقصر تبعا لحجم الصنعات التي تحتضنها حركات الميزان الثلاث: التصدرة والقنطرة والانصراف.

وتسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات ايقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها.

وتتميز هذه التركيبات بكونها-حتى في أشد الإيقاعات توترا عند الانصرافات-تظل متفتحة على الخطوط اللحنية الأكثر تعبيرا وتصويرا، ولا تطغى عليها مثلما تطغى في أنماط الموسيقا الشعبية، ولكنها تسير في توازن معها فلا تحد من فيضها ولا تحول دون أن تنساب عبرها في تدفق مطرد.

وبالرغم من اتساع المساحة الإيقاعية التي تنساب من خلالها الألحان إلا أننا نلاحظ أنه-باستثناء صنعات التصدرات الموسعة التي تستهل بها الميازين-يظل الدور باعتباره الوحدة التي تتحكم في تشكيل البنيات الإيقاعية-قادرا على أن يحفظ للإيقاع أهميته في تجذير وظيفته وتأصيل مهمته، وذلك على النقيض من واقعه في الموسيقا الكلاسيكية الغربية حيث لا يخرج عن صنفين اثنين (ثنائي وثلاثي)، يتضاءل أثرهما التعبيري عند الأداء إذا ما قورن بدور الجملة اللحنية التي يراد لها في الموسيقا الكلاسيكية

الغربية أن تتبوأ الصدارة وتضطلع بترجمة مضامين العمل الفني وتشخيص المواقف، وذلك بالارتكاز آنا على الصوت البشري الذي يوظف المقاطع الكلامية لإحداث النبرات، وآنا آخر على المصاحبة الآلية التي تتوسل بأساليب مبتكرة في الأداء كالضغط على بعض الأزمنة.

ومن هنا نستطيع القول إن الإيقاع في الموسيقا الأندلسية يشكل عنصرا قائم الذات، ولكنه عنصر تكاملي يساهم إلى جانب اللحن الميلودي في بناء العمل الفني حتى ليوشك كلاهما أن يكون في خدمة الآخر، ويرتبط به ارتباطا عضويا، ويوطىء له المسار الطبيعي والأمثل، بل يتحكم في تشكيل بنيته وتشخيص صورته.

ومن هنا أيضا نستطيع الجزم بأن الإيقاع يولد من خلال توالي الأدوار نوعا من الوحدة على مستوى الإيقاع، شبيها بتلك التي تولدها وحدة الطبع على مستوى اللحن.

وإذا كان توالي الأدوار في الموسيقا الأندلسية يخلق لدى المستمع الإحساس بتواتر سياق ايقاعي منتظم ومتشابه يسير في تلاحم مع الألحان فمن الطبيعي أن تتولد منه رغبة في الحركة سرعان ما تتحول إلى رغبة في الرقص بمجرد انتقال الجوق من صنعات التصدرة الموسعة إلى صنعات القنطرة المهزوزة. ومن هنا ندرك بعضا من أوجه الشبه القائمة بين الصنعات في الموسيقا الأندلسية والمتتابعات الراقصة في الموسيقا الأوروبية الوسيطة. على أن هذه الرغبة سرعان ما تعود لتتبدد مع بداية حركة الانصراف السريعة. وعلة ذلك أن وظيفة الرقص في الموسيقا الأندلسية تجافي الحركة الصاخبة المندفعة وترفض العنف والجموح، ولكنها في مقابل ذلك تبدو أكثر انسجاما مع الحركة المترنحة، والهزة المتهادية، والانعطافة المتأنية، والانحناءة الحالمة.

ويضطلع الإيقاع في الموسيقا الأندلسية بدور تنشيط المستمع وتشجيعه على مواكبة الاستماع. ويتجلى ذلك بوضوح عند انتقال الجوق من التصدرة إلى القنطرة، حيث تهتز الحركة فيشعر المستمعون-وخصوصا غير المتمرسين منهم على «الآلة»-بالرغبة تتجدد فيهم وبالحماس يسري بين ضلوعهم. وتزداد تلك الرغبة وهذا الاحساس احتداما وقوة كلما توغل الجوق في صنعات الانصراف.

أدوات الإيقاع في الموسيقا الأندلسية:

ويعتبر الطر والدربوكة-إلى جانب التوسيد-الأدوات الأساسية لإحداث الإيقاع في الموسيقا الأندلسية. فأما التوسيد فهو التوقيع بكف اليد اليمنى على اليسرى أو على الفخذ. وتجري العادة عند تلقين المتعلمين الموسيقا الأندلسية أن يبدأ بتمرينهم على التوسيد باليد على الفخذ، وذلك بقصد خلق الإحساس بالإيقاع لديهم. فإذا أيقن المعلم من تقدمهم أذن لهم باستعمال الدربوكة أولا، ثم الطر في المرحلة الأخيرة. ولأهمية الطار فإن «صاحبه في القديم كان هو الرئيس الذي ينتقي الشعر أولا ونغمته» [14].

موازين النوبة الأندلسية:

من هنا نؤثر لهذا البحث أن يكون محوره «موازين النوبة الأندلسية». ونريد في البداية أن نجنب القارىء الوقوع في الالتباس الذي قد توحي به كلمتا الموازين والميازين. ولذا فإننا ندعوه إلى أن يتفق معنا منذ الآن على تحديد مفهوم كل منهما على النحو التالي:

- الميازين: مفردها ميزان. وهو أقسام النوبة الخمسة التي سبق الحديث عنها في نهاية الباب الثاني من الكتاب.

- الموازين: جمع ميزان أيضا. ونريد بها أصناف الإيقاعات التي تضبط حركة الصنعات المتعاقبة في ميازين النوبة وستكون عمدتنا طيلة الحديث عنها مجموعة من المصطلحات الخاصة كالإيقاع والزمان والدور وغيرها مما سنعود إلى تفصيل الكلام فيه.

ولقد تصدى الباحثون في الموسيقا الأندلسية إلى تحليل موازين «الآلة» انطلاقا من معطيات متباينة، متأثرين بنوعية المفاهيم ومستوى المعارف الفنية السائدة في عصورهم أو بأنواع الثقافات الغالبة عليهم، أو بما هو متداول على مستوى الممارسين هواة ومحترفين.

وهكذا تبنى البعض منهم التصنيف العربي القديم لأجناس الإيقاع متأثرين بأبحاث فلاسفة العرب كالكندي والفارابي وابن سينا أو بعض أعلام الموسيقا العربية كالارموي البغدادي والحسين بن زيلة، بينما تأثر البعض الآخر بأبحاث اللغويين العروضيين الذين كانوا يربطون ربطا وظيفيا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ويعتبرون التفعيلة بمثابة الوحدة

الأساسية في عروض البيت الشعري [15].

ولقد ترك هذان الاتجاهان بصماتهما بارزة فيما ألفه المغاربة والأندلسيون منذ القرن العاشر للهجرة خاصة. وسيتاح لنا من خلال استعراض نتاج ثلاثة من أعلام المغرب في هذا المجال أن نقف على وجوه تأثرهم بمقولات المشارقة القدماء، كما سيتاح لنا أن نكشف عن مدى مسايرتهم لواقع النظرية الموسيقية الأندلسية وتجاوبهم مع الممارسة العملية. وهؤلاء هم: العلامة عبد الرحمن الفاسي المتوفى عام 1969 م، والفقيه محمد بن الحسين الحايك التطواني (كان حيا عام 1214 هـ)، والعلامة الرباطي ابراهيم التادلي المتوفى عام 1311 هـ.

ونبدأ بعبد الرحمن الفاسي فنجد أنه خص العلوم الموسيقية باهتمام بليغ، حيث أفرد لها منظومة قوامها مائة وخمسة من الأبيات سماها «المجموع في علم الموسيقا والطبوع»، كما أفرد لها ضمن كتابه «الاقنوم في مبادىء العلوم» منظومة أخرى تربو على مائة بيت [16].

وهو في مطلع حديثه عن «علم الموسيقا» [17] يحاول إعطاء تعريف لهذا العلم فيقول:

علم به يعرف أحوال النغم
وما لها من بعد أو كيف وكم
وما به يقع نقرتان
أقله يأتي من الزمان

ومن خلال هذا التعريف المقتضب يذكر المباحث التي يهتم بها علم الموسيقا، وهي عنده: أحوال النغم، وأبعادها، وايقاعاتها، وأوزانها الزمانية.

ثم ننتقل إلى التادلي لنجد أنه يرى أن علم الموسيقا يبحث في أمرين، أولهما علم التأليف، وهو ما يتعلق بأحوال النغم من طول وقصر وعلو وانخفاض ونحو ذلك. وثانيهما علم الإيقاع وهو ما تعلق بالأزمنة [18]، وضبط الميزان الذي هو «روح الموسيقا» [19].

ومن الملاحظ أن التادلي تبنى تعريف داود الأنطاكي للإيقاع وساقه في كتابه، وهو «علم الإيقاع هو تنزيل الأصوات والنغمات على الآلات وطرق الضرب» [20]. وفي هذا ما يدل على تأثر التادلي بالمفهوم العربي القديم للفظ الإيقاع، والذي كان يشمل في آن واحد العزف على الآلات الوترية

والهوائية كالعود والمزمار، والضرب على الآلات النقرية كالطبول. وأما الحايك فقد أمسك بالمرة عن إعطاء أي تعريف للإيقاع، وإن يكن قد عرف بالموازين وشرح ايقاعاتها.

وفيما يمسك الثلاثة عن تعريف الإيقاع، تحفل مدوناتهم بمجموعة غير قليلة من المصطلحات مشرقية المحتد، والتي تتصل بموضوع هذا العلم كالموصل، والمفصل، والهزج، والثقيل وغيرها. وهذه ظاهرة تأتي لتؤكد قوة تأثر المغاربة بمقولات المشارقة التي لعلهم يكونون قد اطلعوا عليها.

ويبدو العلامة عبد الرحمن الفاسي أكثر ايغالا في تبني المصطلحات الشرقية، ومن ثم فإن منظومته في «علم الموسيقا» لا تسعفنا في معرفة موازين الموسيقا الأندلسية، خصوصا وأنها تخلو بالمرة من ذكر المصطلحات الإيقاعية المتداولة بين أرباب هذه الموسيقا كالتصدرة والقنطرة وغيرهما. ومع ذلك فإنها تفيد ولا ريب-في التعرف على الإيقاع باعتباره عنصرا من عناصر اللغة الموسيقية، ومن ثم فهي تحتفظ بجدواها العلمية، ولا تتدنى عن مستوى القاعدة النظرية المجردة.

وحتى يتجلى أمام القارىء مدى تأثر الفاسي بمقولات المشارقة فسنعمد فيما يلي إلى تحليل الفقرة الأولى من منظومته حول الإيقاعات ومقارنتها بما جاء في الرسالة الشرفية لصفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي [21].

يقول الشيخ عبد الرحمن الفاسي عن الإيقاع:

منه موصل، فذا قسمان — المتساوي منه في الأزمان

والمتفاضل. والأول الهزج — ما ليس يمكن به حيث خرج

من بين كل نقرتين نقره — وذا سريع الهزج، حصل أمره

ومكن النقرة سم بخفيف — الهزج، وهو في ندائه لطيف

فان يك الامكان باثنين يجز — يسمى خفيفا لثقيل الهزج

ولـــكـــن الـــثـــلاث ســـم بـــالـــثـــقـــيـــل
وذا والأول لـــديـــهـــم قـــلـــيـــل

مؤدى هذا الكلام أن الإيقاع الموصل ينقسم إلى نوعين:
الأول: ما تتساوى فيه أزمان النقرات. ويعرف بالهزج. وهو أربعة أنواع:
الأول: سريع الهزج وهو ما ليس يمكن به إحداث نقرة بين كل نقرتين.
الثاني: خفيف الهزج وهو ما يمكن إحداث نقرة بين كل نقرتين منه.
الثالث: خفيف ثقيل الهزج وهو ما يمكن إحداث نقرتين بين كل نقرتين
الرابع: ثقيل الهزج وهو ما يمكن إحداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين منه.

ولعمري فإن هذا الكلام ليس إلا صورة منظومة وموجزة للتحليل المرسل والمفصل الذي أورد الارموي في كتابه «الرسالة الشرفية» حيث قال [22]:

«فصل: كل جماعه نقرات، إن كان بينها أزمنة متساوية فإنه يسميه الإيقاع الموصل، وان كانت متفاضلة فإنه يسميه الإيقاع المفصل [23]».

والموصل: ان كان بين نقرتين منها زمان لا يمكن انقسامه، أي لا يمكن أن تقع بين كل نقرتين منها نقرة، بل كانت من أقصى الأزمنة التي لها قدر محسوس فإن الشيخ أبا نصر يسميه سريع الهزج... وهذا الزمان أسميه زمان (آ). (مثاله: تن تن تن تن تن).

- وإن كانت الأزمنة المتساوية ضعف زمان (آ)، فإنه يسميه خفيف الهزج... وهذا الزمان أسميه (ب). (مثاله: تن تن تن تن).

- وإن كانت الأزمنة مما يمكن أن تتخلها نقرتان فإنه يسميه خفيف ثقيل الهزج... وهذا الزمان أسميه زمان (ج) مثاله: (تنن تنن تنن).

- وإن كان بين كل نقرتين منها مساغ لثلاث نقرات فإنه يسميه ثقيل الهزج... وهذا الزمان أسميه زمان (د) مثاله: (تتتن تتتن تتتن).

ويقول الشيخ عبد الرحمن الفاسي:

والمـــتـــفـــاضـــل، وذا مـــوصـــلا
أو المـــفـــصـــل اتـــصـــافـــا جـــعـــلا
لـــيـــس مـــفـــصـــلا فـــي الانـــتـــقـــال
لا جـــل ســـوم الانـــتـــقـــال الـــثـــانـــي
ثـــم المـــفـــصـــل الـــذي تـــنـــفـــصـــل

مـــن بـــعـــضـــهـــن بـــزمـــان أطـــول

مـــن كـــل مـــا يـــقـــع فـــي المـــتـــتـــالـــيـــه

أزمـــانـــه وذا الـــزمـــان الـــفـــاصـــلـــه

ثـــم المـــفـــصـــل لـــه قـــســـمـــان:

فـــالمـــتـــســـاوي مـــنـــه فـــي الأزمـــان

مـــا يـــتـــوالـــى نـــقـــرتـــين مـــرتـــين

فـــيـــه وذا الأول يـــســـمـــى دون مـــين

ومـــا ثـــلاثـــا فـــثـــلاثـــا ثـــانـــي

كـــذا إلـــى الـــثـــامـــن فـــي الـــثـــمـــان

ونحن نتجاوز نثر هذه الأبيات لنطرح أمام القارىء ما يقابلها من كلام الارموي [24]. قال الارموي:

وأما الإيقاع المفصل، فقد قلنا آنفا إنه جملة نقرات بينها أزمنة متفاضلة. وهي على أقسام:

- منها أن تتوالى نقرتان، وبين كل زوجين منها زمان أطول.
- ومنها ما تتوالى ثلاثا ثلاثا يفصل بين كل ثلاث منها زمان أطول.
- ومنها ما تتوالى أربعا أربعا، وبين الأربع زمان أطول.
- فأما الأول فإنه يسميه المفصل الأول، والثاني المفصل الثاني، والثالث المفصل الثالث...وقد أمسك هنا عن ذكر الإيقاعات المفصلة التي تتجاوز نقراتها الخمس إلى الثماني. ويبدو أنه فعل ذلك لأن هذه الإيقاعات لم تكن متداولة الاستعمال، ويظهر ذلك في قوله: «وأنت يمكنك إبعاد النقرات بعضها عن بعض أكثر من ذلك، ولك أن تسميه بأي اسم شئت، غير أننا نقتصر على هذه الأزمنة الأربعة» [25].

ويقول الشيخ عبد الرحمن الفاسي:

ثـــم مـــن الأول مـــا لا يـــنـــقـــســـم

بـــنـــقـــرة زمـــنـــه فـــيـــمـــا عـــلـــم

وذا ســـريـــعـــه، ومـــا عـــلـــى أن

تـــأتـــي بـــه الـــنـــقـــرة بـــين الـــنـــقـــرتـــين

وهـــو خـــفـــيـــفـــه، وحـــيـــث نـــقـــرتـــان

بـــيـــنـــهـــمـــا مـــكـــنـــتـــا عـــنـــد الـــبـــيـــان

فــهــو الخــفــيــف لــثــقــيــلــه وذا
ومـــا تـــلا فـــقـــط بـــه قـــد أخـــذا

ويقابل هذه الأبيات من شرح الارموي قوله: ثم المفصل الأول:

- إن كانت الأزمنة التي بين كل نقرتين نقرتين منها من الازمنة التي لا تنقسم وهو الزمان الذي فرض مكيالا، وهو الذي أسميه زمان (آ) فإنه يسميه سريع المفصل الأول.

- وإن كانت من أزمنة (ب) فإنه يسميه خفيف المفصل الأول.

- وإن كانت من أزمنة (ج) فإنه يسميه خفيف ثقيل المفصل الأول.

- وإن كانت من أزمنة (د) فإنه يسميه ثقيل المفصل الأول.

وإلى هذا النوع الأخير أشار الفاسي بقوله: وما تلا (أي الرابع).

ويقول الشيخ عبد الرحمن الفاسي:

والمـــتـــفـــاضـــل لـــدى الأزمـــان
المـــتـــوالـــي وســـواه اثـــنـــان
والمـــتـــوالـــي مـــنـــه. فـــالمـــقـــدم
مـــن الـــزمـــانـــين لـــديـــه أعـــظـــم
أو أصـــغـــر. وذا بـــه تـــوالـــى
ثـــلاث نـــقـــرات ولـــن يـــنـــالا
وســـاغ شـــيء بـــيـــنـــهـــن، وكـــذا
أقـــســـام مـــا قـــدم فـــيـــه تحـــذى
وذو الـــزمـــان الأعـــظـــم المـــقـــدم
كـــذاك فـــي الأقـــســـام والـــتـــوســـم
والـــكـــل يـــنـــســـب إلـــى الـــنـــقـــرات
كـــأربـــع تـــســـمـــى الـــربـــاعـــيـــات
ولـــيـــس غـــيـــر المـــتـــوالـــي يـــأتـــي
إلا بمـــا عـــلا الـــثـــلاثـــيـــات

يتحدث الفاسي في هذه الأبيات عن المفصل الثاني، فيذكر أنه ينقسم إلى نوعين. متواز، وغير متوال. والمتوالي نوعان: ما يقدم أصغر الزمانين فيه على أعظمهما، ونقيضه. وتتوالى النقرات ثلاثا ثلاثا. ويقل منا له لصعوبته. ويسوغ فيه مثل الذي يسوغ في الأقسام السالف ذكرها.

وقد أفرط الفاسي هنا في التلخيص والايجاز لدرجة يشق على القارىء أن يلم بالموازين التي أراد تبيانها. ولعلنا نرفع بعض الغموض إذا ما عدنا إلى الارموي الذي يقول: [26] وأما المتفاضل فصنفان: أحدهما أن يقدم الأصغر من الزمانين على الأعظم، وثانيهما عكسه. وأصغر الزمانين في كلا الصنفين إن كانا مما لا ينقسم فإن أعظمهما إما ضعف مالا ينقسم، أو ثلاثة أمثاله، أو أربعة أمثاله.

وتتميز أعمال الحايك والتادلي عن أعمال الفاسي بكونها تجنح إلى ركوب مسلك آخر، فهما في تحليلهما لموازين «الآلة» وايقاعاتها يمتحان من المعجم العروضي، ويعتمدان في تشخيص نقراتها على التفعيلة بأجزائها الثلاثة، ومن ثم فقد حفلت مدوناتهما-بدورها-بمصطلحات هذا الفن. وهذا تقليد نابع من قناعة متحكمة بين أرباب فن العروض عبر عنها السيوطي في المزهر، ونقلها التادلي في كتابه «أغاني السيقا»، وهي أن «أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، (أي ضرب آلات الأوتار ونحوها كالعود والرباب والطار) إي أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسمه بالحروف المسموعة [27].

وقد ذكر السيوطي هذا في معرض سوقه لوجوه الحكمة في تنزيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن قول الشعر. ولذلك فقد عقب بقوله: فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي، لم يصلح ذلك لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ما أنا من دد ولا دد مني» [28].

وليس هذا التقليد في الواقع بدعة أتاها العروضيون، ولكنه «حقيقة علمية تؤكدها العلاقات العضوية بين علم العروض وأوزانه وأجزائه، وعلمي النغم والإيقاع وأوزانهما وأجزائهما. وتتضح هذه الحقيقة فيما كتبه الكندي وما ذكره إخوان الصفا في فصل «أصول الألحان وقوانينها«، حيث يقارنون أو يوازنون موازنة تفصيلية بين أصول الألحان وأصول العروض بأسلوب يوضح العلاقة الوثيقة بين الاثنين [29].

ومما يدل على متانة العلاقة بين العروض والإيقاع الموسيقي وجود مصطلحات مشتركة بينهما، ومن هذه المصطلحات الرمل والهزج، فهما في العروض اسمان أطلقهما الخليل على بحرين شعريين، بينما يعنيان في

الموسيقا ايقاعين من أجناس الإيقاعات العربية الثمانية، ومن تلك المصطلحات أيضا أجزاء التفعيلة الثلاثة: السبب والوتد والفاصلة، وهي مصطلحات اعتمدها موسيقيو الإسلام منذ الكندي وحتى ابن زيلة والارموي في أبحاثهم الموسيقية واتخذوها بمثابة الوحدات الزمانية الأساسية التي تقوم عليها البنية الإيقاعية للحن الموسيقي، مثلما اتخذها أهل العروض بمثابة الوحدات الأساسية التي تقوم عليها تفعيلات البيت الشعري.

ويكرس هذا التقليد كل من الحايك والتادلي في كتابيهما عندما يعمدان إلى شرح الموازين، فيقول الأول-مثلا-عن ميزان البسيط: «البسيط مبني على ست نقرات كأزمنة الأسباب من السبب الخفيف عند العروضيين». ويقول الثاني عن الميزان الثلاثي: «هو كالوتد في العروض» وعن الرباعي: «هو كميزان البسيط».

وقد ظل هذا التقليد قائما بين المهتمين بدراسة نظريات الموسيقا الأندلسية حتى العقد السابع من هذا القرن، ولذلك نرى مولاي العربي الوزاني في تحليله شروح الحايك ينحو المنحى نفسه فيقول عن البسيط: «هوعبارة عن نقرتين منفصلتين، وثلاث نقرات متصلات، ونقرة منفردة، وسكون. مثل قولك (فاعلن مستفعلن)» [30].

ونريد قبل الشروع في شرح وتحليل موازين الموسيقا الأندلسية على ضوء الممارسة العملية أن نعرض لذكر المصطلحات التي ورد ذكرها في كناش الحايك وكتاب التادلي، بغية معرفة ما يتداول منها في عهدنا بين أرباب الموسيقا الأندلسية، ودفعا للالتباس الذي لا يزال قائما حول موازينها.

ا- أجزاء التفعلية: نعني بها العناصر الثلاثة المكونة للتفعيلات بأنواعها الثمانية، وهي السبب والوتد والفاصلة، وتشكل جزءا من مصطلحات المعجم العروضي التي اعتمدها المغاربة في وصف وتحديد البنيات الإيقاعية لموازين الموسيقا الأندلسية.

ويجب أن نسجل أن أستعمال أجزاء التفعيلات لم يعد جاريا بين ممارسي هذا الفن، وأن ايرادها في بعض الأبحاث والكتب الحديثة ليس إلا صدى خافتا لعادة يبدو أنها كانت حتى عهد قريب شديدة التمكن.

- السبب الخفيف: هو في العروض متحرك يليه حرف ساكن مثل قل، هب. أما في الموسيقا فهو عند التادلي نقرة يليها سكون كأجزاء النبض.

وصفه الكندي فقال: نقرة وامساك، وهو حرفان: متحرك وساكن ويلزمه من الشعر «فع» ورمز لحركته بعلامة (0) ولسكونه بعلامة (-) [31].

- السبب الثقيل: هو في العروض حرفان متحركان مثل لك، بك. أما في الموسيقا فهو نقرتان متتابعتان. وقد رمز له الكندي هكذا (OO) [32].

- الوتد: يتألف من ثلاثة أحرف. وهو نوعان:

- الوتد المجموع: وهو في العروض حرفان متحركان وحرف ساكن؟ أما في الموسيقا فهو نقرتان وامساك [33] مثل فقل، بلى. ووزنه في الشعر «فعل». سماه التادلي الميزان الثلاثي، ومثل له بضرب الهداويين أصحاب سيدي هدي، فإن ندفهم في اكوال ثلاث مرات يشطحون ويطربون عليه[34] ورمزه عند الكندي [35](-OO).

الوتد المفروق: هو في العروض حرفان متحركان بينهما ساكن. وفي الموسيقا نقرة وسكون ثم نقرة مثل طاب، غاب. ورمزه عند الكندي [36](O-O).

- الفاصلة الصغرى: هي في العروض ثلاثة أحرف متحركة وحرف ساكن. وفي الموسيقا ثلاث نقرات فإمساك. قال التادلي: هي سكون بعد ثلاث، وتقابل الميزان الرباعي كميزان البسيط أول نوبة الموسيقا. فإن ميزانه أربع ندفات ثلاث متواليات متراخية يسيرا عنها [37] يسميها الكندي: الفاصلة-مطلقا-مثل عنبه-ويرمز لها هكذا [38]-(OOO).

- الفاصلة الكبرى: وهي في العروض أربعة أحرف متحركة وساكن. وفي الموسيقا أربع نقرات وامساك. يسميها الكندي الغاية مثل حبسهم ورمزها عنده [39]-(OOOO).

2- النقرات وأشكالها: يراد بالنقرات «الأصوات التي تقع في الأزمنة»[40]. ويعتمد إحداثها في الموسيقا الأندلسية على الضرب باليدين أو النقر على الطار والدربوكة. وتكون «ساذجة خالية عن النغمة كصوت الرعد والبرق» [40]، وبذلك تتميز عن النقرات التي «تكون منغومة كنقرات أوتار العود وصوت الإنسان» [40]. وتتخذ النقرات أشكالا متعددة ومختلفة من حيث ألكم والكيف. وقد انقطع أغلب أسمائها عن التداول بين ممارسي الإيقاع في الأجواق الأندلسية، وتم ذلك أحيانا لفائدة المصطلحات الشرقية التي تسربت إلى الأوساط الموسيقية المغربية عامة منذ مطلع القرن العشرين.

- التوسيد أو التوساد: وهو الضرب باليد اليمنى على راحة اليسرى، ومهمته ضبط
الإيقاع وحساب الأزمنة.
- الزنج أو الصنج: وتحريك الطار باليد اليسرى ليظهر صوت صفحات الصفر الصغار في جوانبه [41]. ويعبر عنه في الاصطلاح الجاري بقولهم «بين الزنوج».
- الدف [*]: نقر حافة الطار، وتقابله «التك» في الإيقاع الشرقي.
- الندف [*]: النقر في وسط الطار، وتقابله «الدمة» في الإيقاع الشرقي.
- الفاصلة كل: الزمان الخالي من النقر في الميزان، ويقابل السكون الذي في نهاية الدور، وهي تعرض عادة في سائر الموسعات خلال التوسيد بضربة اليد معقودة الأصابع.

3- الدور: ويعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الإيقاعي الذي يقوم عليه اللحن الموسيقي، وهو مجموعة محدودة من النقرات بأنواعها الثلاث التأمت وانتظمت على نحو معين لتتخذ «صورة هندسية تتحكم في الحركة اللحنية بكيفية صارمة من أول الميزان في قسمه الموسع إلى القسم المهزوز، فالانصراف (لمحمد الرايسي-في محاضرة ألقاها في مهرجان الموسيقا الأندلسية بالشاون-يوليو 1984 تحت عنوان ضرورة الحفاظ على خصائص الأنماط الموسيقية التراثية في التدوين). وتتعدد الأدوار في الجملة الموسيقية الواحدة تبعا لطولها وقصرها، فتصبح مقاسا للمنشدين والعازفين يساعدهم على ضبط الميزان، ويهديهم إلى مواقع القوة والضعف في الألحان. ولأهميتها هذه فقد عمد الحايك في كناشه إلى وضع أرقام على صنعات يرمز بها إلى عدد ما فيها من الأدوار، وكنت «ترى الموسيقيين إذا تنازعوا في عدد أدوار شغل مثلا ترافعوا لذلد الكتاب حكما بينهم» [42].

هذه أبرز المصطلحات الإيقاعية التي يجري استعمالها بين أرباب «الآلة الأندلسية». وقد اعتمدت في شرحها خاصة على ما ورد في كتاب السيقا ومغاني الموسيقا لإبراهيم التادلي، وأردت بعرضها التمهيد كما أسلفت-لبيان موازين هذا الفن، كيما تتضح صورها بشكل أكثر جلاء.

والواقع أن الشروح التي قدمها الحايك والتادلي ومن نحا نحوهما لموازين الموسيقا الأندلسية ظلت-بالرغم مما يطبع بعضها من دقة وتركيز

قاصرة عن أن تعطينا صورة واضحة لنسق الأدوار التي تتشكل منها . ويرجع هذا في نظرنا إلى عوامل وأسباب من بينها .

1- أن تعريفاتهم توحي في أغلبها بما يفهم منه أن سائر الصنعات التي يتألف منها كل قسم من أقسام النوبة تخضع لوزن واحد لا يتغير. فللبسيط وزن واحد، وللقائم ونصف وزن واحد، ولباقي الميازين مثل ذلك. وبهذا يتوهم القارىء لتلك التعريفات أن عدد الموازين في الموسيقا الأندلسية هو بعدد ميازينها، أي أنها لا تتجاوز الخمسة، على حين تبلغ في مجموعها ثلاثة عشر ميزانا كما سنرى فيما بعد.

2- ما يشوب نسخ الحايك من اختلاف وتباين نتيجة ما أصابها على يد النساخ من تحريف وتشويه، حتى أصبح للنص الواحد صيغ متعددة يشق الاطمئنان إلى معرفة الصحيح منها.

3- يضاف إلى ما سبق الغموض الذي يسود شروح الأوزان عند الحايك والتادلي والذي يصعب معه تحديد بنياتها الإيقاعية بشكل دقيق. وكمثال على ذلك أسوق ما قاله الحايك عن ميزان البطايحي: ندفاته تخالف ندفات القائم ونصف، وأزمنته تختلف، فلذلك احتيج إلى ردها إلى أزمنة (آ) فتصير ستة عشر تخفي منها ثلاثة، وتظهر واحدا، وكذلك الشطر. وهذا هو بتقريب. وأما ما عليه العمل الآن فصيرورة تلك الأزمنة كلها أربعة أزمان-ج-وزمان-د-فاصلة. فيصير الدف مقارنا بالاثنين من زمن-ج-الثاني، وكذلك زمانا-ج-الباقيان (كذا)، وزمان-د-فاصلة [43]. ولا يقل شرح الحايك لميزان القدام عن شرحه للبطايحي غموضا والتباسا، فهو يقول عنه: هو على أنواع، دائرتها كلها من دائرة مثلثة مش أزمنة-ب-أحد الأنواع منه يخفى اثنان وتظهر الواحدة. والثاني عكسه، والثالث تظهر مع اسراع الحث في النقر [44].

فالأول الدارج الرحب، والثاني المزدوج، والثالث الضربة اليتيمة، وربما سموه السماعي انتهى.

وربما أوحى تلميح الحايك إلى أنواع القدام بما يدل على التغير الذي يعتري وزنه، غير أن تشخيص ذلك التغير على ضوء التفسيرات التي ذكرها يبدو صعبا يشق الوصول إليه. ويزيد من هذه الصعوبة أن سياق الحديث عن ميزان القدام يوحي بما يفهم منه أن الحايك كان بصدد تعريفه كما هو

عند المشارقة، وهو احتمال يرجحه قوله في نهاية التعريف به: وربما سموه السماعي.

ويكفي أن نقارن بين النسخة التي حققها الحاج ادريس بن جلون وما نقله التادلي عن الحايك في كتابه، وما ذكره مولاي العربي الوزاني في كتاب المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس [45]، لنرى إلى أي حد بلغ تحريف كناش الحايك على يد النساخ.

تقول نسخة الحاج ادريس عن ميزان البسيط: إنه مبني على ست نقرات أزمنة «ب». وهو السبب الخفيف عند العروضيين. مبني على حرفين: متحرك وساكن. مثاله: تن. تظهر من الست نقرتان دفا، وتضمر نقرتان زنجا، وتظهر نقرة ندفا، وتضمر أخرى فاصلة [46].

ويقول التادلي نقلا عن نسخة أخرى من كناش الحايك: إن البسيط مبني على ست نقرات كأزمنة الأسباب من السبب الخفيف عند العروضيين تظهر من الست نقرتان ندفا. وتظهر نقرتان زنجا، وتظهر نقرة ندفا، وتظهر أخرى فاصلة [47].

ويقول الوزاني: قال رحمه الله: البسيط مبني على ستة (كذا) نقرات، من أزمنة (باء)، وهو السبب الخفيف عند العروضيين. مبني على حرفين: متحرك وساكن، مثاله (تن) قال: تظهر من الست نقرات: نقرتان دفا، وتظهر نقرتان صنجا، ونقرتان ندفا [48].

ونتيجة ذلك كله، فإن محاولة تشخيص نقرات الأدوار على آلة الطار كما شرحها الحايك تصطدم بعراقيل كثيرة منشؤها ما يلي:

1- الاختلاف القائم بين نسخ الحايك-كما أسلفنا-ولنا في الشروح الآنف ذكرها لميزان البسيط ما يشكل مثالا حيا لذلك الاختلاف: فإن النصوص الثلاثة لا تتفق على مواقع الضعف والقوة في الدور، كما هو واضح في ترتيب الندفات والدفات.

2- صعوبة تحديد المفاهيم العروضية للحروف الأربعة التي رمز بها الحايك لأنواع النقرات، وهي الألف والباء والجيم والدال، ذلك أنه لم يورد في كتابه شروحا لها، باستثناء حرف الباء الذي قابله بالسبب الخفيف ومثل له بقوله: تن. وقد أجتهد الوزاني لدى شرحه كلام الحايك فقابل الالف بالسبب الخفيف (تن) مخالفا ما نص عليه الحايك، وقابل الباء

بالوتد المجموع (تنن)، وقابل الجيم بالفاصلة الصغرى (تننن) وقابل الدال بالفاصلة الكبرى (تنننن).

3- عدم ذكر الحايك لما يرمز لجزءين من أجزاء التفعيلة الستة.

4- عدم وجود أي مصدر مغربي مكتوب يحدد المدى الزمني لأجزاء التفعيلة وهي السبب الخفيف، والسبب الثقيل، والوتد المجموع، والوتد المفروق، والفاصلة الصغرى، والفاصلة الكبرى.

وأمام هذه العراقيل فإننا لانستطيع أن ننحو منحى الوزاني في تشخيصه موازين الموسيقا الأندلسية دون أن نأمن الوقوع في الخلط، ولا أن نوافق بحماس على النتائج التي توصل إليها بالاعتماد على شروح الحايك [49]. وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نترجم الحايك إلى التدوين الموسيقي، اللهم إلا أن يكون ذلك عملا تقريبيا قد يجافي الصواب ويوقع دون ما ريب في الخلط.

ومن ثم فلا مناص لمن يريد الوقوف على حقيقة الموازين ونظام أدوارها من أن يتتبع عن كثب طريقة أرباب هذا الفن في توسيدهم بالاكف، وضربهم على آلتي الطار والدربوكة، وأن يترصد أساليبهم المتنوعة في تحريك صنوج الطار ونقره تارة بالمعصم، وأخرى بالسبابة، آنا على حافته وآنا في وسطه، وأن يراقب مواقع القوة والضعف والسكوت في نقراتهم. وهنا يصبح البحث في الموازين ذا طابع ميداني يستلزم الملاحظة الدقيقة والمتابعة المتأنية.

أدوار الموازين: يختص كل ميزان من ميازين النوبة بدور أيقاعي واحد يبقى على امتداد الصنعات مسيطرا على سير الألحان، يضبط حركتها وطريقة أدائها، غير أن سرعة هذا الدور داخل الميزان تتضاعف بالتدريج من البطء نحو الخفة ثم نحو السرعة، فيتغير النسق الإيقاعي داخل الدور، وتتحول النقرات الكبرى إلى أجزائها الصغرى، وبذلك يتولد من الدور الواحد وزنان فرعيان، فيصبح لكل ميزان ثلاث صيغ، باستثناء ميزان الدرج الذي لا يتغير نسق دوره. وهكذا يرتفع عدد الأوزان في النوبة الأندلسية إلى ثلاثة عشر، خمسة منها أدوار أصلية والباقية أوزان فرعية.

ونتيجة خضوع صنعات الميزان للدور في أطواره الإيقاعية الثلاثة فإن الميزان الواحد سيصبح مركبا من ثلاثة أجزاء يحتضن كل منها مجموعة من الموشحات والأزجال والبراول التي تخضع في تأديتها لنسق إيقاعي

خاص ومتميز، وهو النسق البطيء بالنسبة للجزء الأول، والنسق الخفيف بالنسبة للجزء الثاني، والنسق السريع بالنسبة للجزء الثالث. وحيث إن هذه الأجزاء تتعاقب في إطار الميزان على هذا النحو، فإن في امكاننا أن ندعوها-تجاوزا-«حركات الميزان»، وذلك على غرار تقسيم السوناتة الكلاسيكية إلى حركات تحدد أوزانها ومدى سرعتها [(50)].

واعتبارا لهذا التقسيم، فإننا نستطيع أن نضبط موازين الميزان على النحو التالي:

وتشكل الأدوار ثروة ايقاعية كان موضوعها-ولا يزالا محط عناية الدارسين المتخصصين يحللونها ويقابلونها بالأوزان المتداولة في الموسيقا العالمية، كل حسب ما يمليه عليه تذوقه للموسيقا الأندلسية وتجاوبه مع حركاتها، ومن ثم فقد كان طبيعيا أن يختلف هؤلاء في تأويلها، وأن يذهبوا في ترجمة مدوناتها الموسيقية مذاهب شتى نتيجة ما لاحظوه من تباين في طرائق الضرب لدى أرباب الإيقاع، وهو تباين تعود أسباب حدوثه إلى ركوب هؤلاء أساليب مبتكرة في نقر الإيقاعات. وأبرز هذه الأساليب ما يلي:

الأجزاء (الحركات)	محتوى الجزء (الحركة)	النسق الإيقاعي	التسمية الاصطلاحية
التصدرة	أولى صنعات الميزان مع الموضحات الأولى منه	الوزن البطيء	الموسع
القنطرة	القنطرة الأولى + سلسلة من الموشحات عددها يتراوح بين 1 و 4+ القنطرة الثانية	الوزن الخفيف	القنطرة أو المهزوز
الانصراف	سلسلة من الصنعات مع قفل الميزان	الوزن السريع	الانصراف أو المصرف

1- اختلاف ضربات التوسيد باليد من شخص لآخر بشكل يؤدي إلى انحراف الأزمنة القوية والضعيفة عن مواقعها من الميزان، بالنسبة لما يفعله الناقرون على الآلات الإيقاعية.

2- شحن الجمل اللحنية بالزخرفة والتثنية، وخصوصا في «الجوابات» الآلية، وهو شيء يؤدي بدوره إلى خلق وحدات ايقاعية صغيرة تستلزم إحداث نقرات مقابلة لها.

3- تعمير اللحظات الصامتة-وهي الفواصل أو السكنات التي تخلو عادة من النقر بنقرات اضافية، يراد بها تحلية اللحن الموسيقي.

وهو مسلك يغير ملامح الجملة اللحنية ويجدد طبيعة مجراها، ويغير الصورة الأصلية لإيقاعها الذي يؤدي بما يشبه الكونطروطان (الزمان المضاد) وهو ايقاع يحل فيه السكوت محل النقرة القوية.

4- مزامنة الطرار لبعض نغمات اللحن الموسيقي بنقرات على آلته. وهو في هذه الحالة يحكم ذوقه في اختيار النغمات التي يريد مزامنتها.

وأكثر ما يلجأ إلى هذا الأسلوب في ميزان البسيط [51].

5- وقد يعمد الطرار إلى المزج بين الاسلوبين الأخيرين في أدائه المقطوعة الواحدة.

وهو بذلك يخلق نوعا من المواجهة بين الزخرفة اللحنية والزخرفة الإيقاعية. وهي مواجهة تعتمد أسلوب التنضيد آنا، والمزج آنا آخر، والتعاقب مرة أخرى.

وبذلك يطعم اللحن الموسيقي بنوع من التحويل المقامي. وهكذا فإن النص الإيقاعي قلما يزامن النص اللحني، ولكنهما معا يكونان نوعا من الطباق اللحني [52].

وأمام تعدد نظريات هؤلاء الدارسين وتشعب مذاهبهم في البحث وتباين النتائج التي توصلوا إليها فقد رأيت أن أقسمهم فئتين يميز بينهما أسلوب العمل ومستوى البحث ونوعيته وظروف انجازه.

الفئة الأولى:

تتشكل من الأعمال الفردية التي أنجزها بعض الأوروبيين الذين تناولوا موضوع الموازين ضمن دراسات ومؤلفات خصوا بها الموسيقا الأندلسية بالمغرب.

وأغلب هؤلاء من الأسبان والفرنسيين الذين أقاموا بالمغرب وكانت لهم صلات مباشرة برجال هذا الفن وشيوخه. ومنهم:

- أركاديو دي لاريا بالاثين، واضع مدونة «نوبة الأصبهان» [53].

- الأب باتروسينيو غارسيا مؤلف كتاب «الموسيقا الأسبانية الإسلامية بالمغرب» [54] وقد سكن كلاهما مدينة تطوان.

- الكسيس شوتان مؤلف كتاب «لوحة الموسيقا المغربية» [55]. وقد شغل منصب مدير المعهد الوطني للموسيقا بالرباط.

- بيير فيلين، واضع دراسة عن «أوزان وايقاعات الموسيقا الأندلسية»[56]. وهو أحد أعضاء المؤتمر الأول للموسيقا المغربية الذي انعقد بفاس في شهر مايو 1939.

وفي وسعنا أن نلاحظ من خلال الجدول التالي الذي أعرض فيه خلاصة ما انتهى إليه هؤلاء الباحثون في مجال الموازين أنهم وضعوا لكل ميزان من ميازين النوبة الخمسة ايقاعا واحدا، بقطع النظر عن الفوارق الفاصلة بين حركاته الثلاث.

وقد عبر عن ذلك بيير فيلين في مقالته المشار إليها سابقا حيث قال: «تستعمل في الموسيقا الأندلسية خمسة أدوار لا غير».

وهم في هذه الحالة يلتقون مع النظريين التقليديين، غير أنهم لجأوا إلى تأويل الأوزان التي قابلوا بها الموازين بأجزائها الصغرى، ومثال ذلك ميزإن 6/4 الذي أوله شوتان إلى 2/4 X 3 وميزان 8/4 الذي أوله الباحث إلى42X/4. ويبدو لي أن هذه التأويلات ليست عمليات رياضية ذهنية بحتة، ولكنها تدل على شعورهم بالتغير الذي يحدث في سرعة صنعات الميزان، والذي يفسره الانتقال من حركة الموسع إلى المهزوز فالمصرف.

الفئة الثانية:

تمثل هذه الفئة ما أنجزه المؤتمر الأول للموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة عام 1932، والمؤتمر الثاني للموسيقا العربية المنعقد بفاس عام 1969.

وتتميز منجزات المؤتمرين بكونها أنبثقت من مقررات لجان فنية مختصة، وتم التوصل إليها على ضوء ما كانت تقدمه الأجواق الأندلسية المشاركة في المؤتمرين من النماذج، وبعد موافقة رؤسائها وأعضائها.

وسوف ندرك أهمية تلك المقررات عندما نراجع أسماء الفنانين المغاربة

الذين شكلوا المجموعة الموسيقية في كل من مؤتمري القاهرة وفاس، ناهيك وقد كان فيهم بمصر الفقيه المطيري والمعلم مبيركو وعمر الجعايدي، وبفاس نخبة ممتازة من رجال هذا الفن في الوقت الحاضر.

وسوف يتأتي لنا بعد الاطلاع على جدول الموازين التي أقرها المؤتمران أن نسجل جملة من الملاحظات من بينها:

1- أن مؤتمر القاهرة وفق إلى التمييز بين حركات البسيط الثلاث، وسماها: البسيط والقنطرة والملخص ودون القدام في صورتي الموسع والمصرف دون المهزوز، بينما جعل لكل من الميازين الثلاثة الباقية وزنا واحدا لا غير.

وبذلك حصر عدد موازين الموسيقا الأندلسية في ثمانية.

2- أن هذا المؤتمر كان أكثر دقة في تدوين النقرات الصغيرة، وذلك عكس مؤتمر فاس الذي يبدو أنه تعمد الاكتفاء بتدوين النقرات الأساسية للدور دون جزئياتها.

3- أن مؤتمر القاهرة تبنى الطريقة الشرقية في تعيين مواقع القوة والضعف في الدور، وذلك باستعماله الدمات والتكات وكتابتها فوق العلامة الموسيقية.

4- أن مؤتمر فاس دون حركات الميازين في صورها الموسعة والمهزوزة والمصرفة باستثناء ميزان الدرج الذي خصه بحركة موسعة، وبذلك رفع عدد الموازين إلى ثلاثة عشر.

5- أنه وضع في مقدمة الأوزان مقاساتها على المترونوم، وحدد الوحدات الزمانية التي تناسبها.

6- أن مؤتمر القاهرة ترجم سائر الأدوار إلى مقاييس من النوع المركب، بينما أولها مؤتمر فاس إلى النوع البسيط باستثناء انصراف ميزان القدام.

7- أن مؤتمر القاهرة ترجم الايقاعات إلى موازين من النوع المركب، في حين اعتمد مؤتمر فاس الموازين البسيطة باستثناء انصراف القدام الذي جعله مركبا.

وقد أفضى ظهور مدونات موسيقية في بعض النوبات إلى نهر أساليب متباينة في ترجمة الأدوار بالموازين الحديثة. وأهم هذه الأعمال:

- صنيع الأستاذ يونس الشامي في تدوينه نوبتي رصد الذيل ورمل

الباحثون	البسيط	القائم ونصف	البطايحي	الـــدرج	القدام
شوتان (5)	$\frac{(2\times3)}{4} = \frac{6}{4}$	$\frac{(4\times2)}{4} = \frac{8}{4}$	$\frac{2}{8} + \frac{6}{8} + \frac{3}{4} = \frac{16}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{6}{8}$
لاريا (6)	$\frac{6}{4} + \frac{6}{4} = \frac{6}{4}$	$\frac{3}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{4}{8} = \frac{16}{8}$	$\frac{6}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{16}{4}$	$\frac{3}{4} + \frac{6}{8} + \frac{2}{4} = \frac{8}{4}$	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$
باتروسينيو (3)	$\frac{12}{8} = \frac{6}{4}$	$\frac{16}{8} = \frac{(2\times8)}{8}$	$\frac{3}{4} + \frac{6}{8} + \frac{2}{4} = \frac{8}{4}$	$\frac{8}{4}$	$\frac{6}{8}$
بيير فيلين	رسم خمس ضربات هكذا : 4، 3، 1، 2، 2 / 12 (8)	أربع ضربات رسمها هكذا : 8، 2، 3، 3 / 16 (9)	ست نقرات صماء رسمها 4، 2، 3، 3، 3، 1 / 16	أربع ضربات رسمها هكذا : 2، 1، 2، 2، 1 / 8 (10)	صورة نقراته : 2، 1، 1، 2 / 6 (11)

(5) لوحة الموسيقا المغربية ص : 125

(6) الموسيقا الإسلامية الاسبانية بالمغرب ص : 113

(7) نوبة اصبهان – أركاديو دي لاريا. المقدمة ص : 25 – 29.

(8) يقول عن هذا الميزان : هو أكثر الايقاعات الخمسة أصالة، وتتنوع فواصله الداخلية.

(9) يتساءل فيلين قائلا : هل هذا الإيقاع ثنائي أم ثلاثي، ويعترف بصعوبة الإجابة عن هذا التساؤل.

(10) يعتبر فيلين ايقاع الدرج تركيبا للبعدين 1 و2 على امتداد فترة زمنية مجملها 8.

(11) يقابله بميزان 8/6 .

المابة، فقد استعرض في مقدمة كتابه الموازين التي أقرها مؤتمر فاس، وأضاف إليها روايات أخرى، أخذها عن الشيخ أحمد التازي أو نقلها عن غيره، بغرض إعطاء القارىء فكرة عامة عن مختلف الموازين المستعملة حاليا.

- صنيع الأستاذ محمد ابريول في تدوينه نوبة غريبة الحسين.

وقد عمد المدونان إلى اختصار جدول فاس، فجعلا لكل ميزان من ميازين النوبة مقياسين بدل ثلاثة، أولهما تشترك فيه صنعات الموسع والمهزوز وهو قياس الموسع في جدول فاس ولا تختلف فيه صنعات المهزوز عن سابقتها إلا بجنوحها إلى سرعة الأداء. وثانيهما خاص بالانصراف، وهو ذاته الذي أقره مؤتمر فاس. أما الدرج فمقياسه واحد، ويتفرع منه في نهاية الميزان مقياس أسرع، سماه ابريول الدرس الخفيف، وسماه الشامي الدرج الطيار أو الدرج الطائر.

وينفرد الأستاذ ابريول برسم جداول الموازين حسب اختلاف طرائق الايقاع الثلاث:

التوسيد، والضرب بالدربوكة، والضرب بالطار. وقد رمز إلى مواطن الأزمنة الضعيفة في التوسيد بتوجيه ذيل علامة التدوين إلى الأسفل، بينما تبنى الدمة والتكة الشرقيتين في جدولي الدربوكة والطار، وبذلك تميز عمله عن مؤتمر فاس الذي جاءت موازينه مزيجا من طرائق الايقاع الثلاث دون التمييز بين خصوصيات كل منها.

ولا بد هنا من تسجيل الملاحظة التالية، وهي أن قياس أدوار الموسيقا الأندلسية بالأوزان والمازورات* المتداولة في التدوين الغربي سيظل صالحا من الوجهة النظرية فحسب، ذلك أن النقرات القوية في هذه المازورات تقتضي أن تكون دائما في موضع الضربة الأولى منها والضربة الثالثة من بعضها، في حين نلاحظ أن مواطن القوة في الأدوار ليست بالضرورة هي الأزمنة الأولى منها، فإن الدمات-وهي النقرات القوية-تحتل من بعض الأدوار مواقع الضعف بالنسبة للتدوين الغربي.

وقد أدى هذا الالتباس إلى حدوث تباين في طرائق تدوين الأدوار، كما أدى إلى شيوع استخدام الدمات والتكات بين أرباب الموسيقا الأندلسية لتعيين مواقع القوة والضعف في الأدوار، وهي من المصطلحات الخاصة

موازين الموسيقا الأندلسية كما دونها مؤتمر القاهرة

الميازين	الحركات	الموازين أو نظام الأدوار
البسيط	الموسع(57)	
	المهزوز (58)	
	المصرف(59)	
القائم ونصف	(60)	
البطايحي	(61)	
الدرج	(62)	
القدام	الموسع	
	المصرف(63)	

بالموسيقا الشرقية.

ومن جهة أخرى فإن الدور في الموسيقا الأندلسية هو بمثابة الوحدة الايقاعية التي تضبط نظام تسلسل الخط الميلودي وتحدد رسمه وشكله.

ويمكن الفرق بينه وبين المقياس في كونه مؤهلا لاستيعاب عبارة لحنية ذات كيان مكتمل يحمل ملامح شعورية واضحة، في حين يقوم المقياس بتقطيع الجملة اللحنية إلى أجزاء متساوية تصبح الجملة معها مفككة ولا نستطيع تبين صورتها الحقيقية إلا بعد إنشاد سائر أجزائها.

ومن ثم فإن ترجمة الأدوار الأندلسية إلى المقاييس الكلاسيكية عند التدوين لا تخلو من سلبيات لعل أبرزها أنها ستغير وجه الألحان الأندلسية وتعفي على السمات التي تطبع أداءها عزفا وإنشادا.

ومع كل ذلك فمهما تبلغ حدة النقاش الذي يثيره جدول الايقاعات التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقيا العربية بفاس فإن من الحق الاعتراف بأن هذا المؤتمر استطاع أن يترجم موازين الموسيقا الأندلسية بكيفية واضحة

موازين الموسيقا الأندلسية كما دونها مؤتمر فاس [64]

الميازين	الحركات	الموازين أو نظام الأدوار
البسيط	الموسع	♩ = 60
	المهزوز	♩ = 80
	المصرف	♩ = 120 / 136
القائم ونصف	الموسع	♩ = 70
	القنطرة	♩ = 116
	المصرف	♩ = 132 / 192
البطايحي	الموسع	♩ = 96
	المهزوز	♩ = 126
	المصرف	♩ = 144
الدرج	الموسع[65]	♩ = 84
القدام	الموسع[66]	♩ = 60
	المهزوز[67]	♩ = 100
	المهزوز[68]	♩ = 116
	المصرف	♩ = 132

وشجاعة، وبأسلوب علمي حديث، وأن يفرض على المهتمين بالنظر في هذا الموضوع سلوك المنهج العلمي القويم، بدل الأسلوب التقليدي الذي ما فتىء يسيطر على عدد غير قليل من الباحثين منذ عهد الحايك.

ومن ثم، وفي انتظار وضع منهج أكثر ملاءمة لضبط موازين الموسيقا الأندلسية تستطيع في ذات الوقت أن ترضي النظرية الموسيقية الأكاديمية وأن تحفظ للدور خصوصياته ومميزاته، فإن مدوني النوبات الأندلسية بالمغرب لا يجدون مناصا من اعتماد الجدول الذي أقره مؤتمر فاس أو مؤتمر القاهرة.

الباب الرابع
الالات الموسيقية في جوق الموسيقا الأندلسية

10 الآلات الموسيقية في جوق الموسيقا الأندلسية

تقديم:

يعتبر النظر في موضوع الآلات الموسيقية التي يحتضنها جوق الطرب الأندلسي بمثابة قراءة أخرى لتاريخ الموسيقا الأندلسية، ذلك أن الآلات واكبت سائر مراحل تطور هذه الموسيقا انطلاقا من مرحلة نشوئها وحتى وضعها القائم اليوم. ومن جهة أخرى فهي تشكل منفذا آخر لمعاودة النظر في قواعد الموسيقا الأندلسية لما لها من دور في بلورة النظريات وتشخيصها على المستوى التطبيقي وإضفاء الطابع العلمي عليها. ولئن كانت بعض الآلات قد أكدت صلتها بالموسيقا الأندلسية واستأثرت بعزف ألحانها وضبط ايقاعاتها منذ أول ظهورها على أرض الأندلس كما هو شأن الرباب والعود والطر، فلقد تهيأ لآلات أخرى أن تتسرب إلى الجوق الأندلسي فيما بعد، وأن تضطلع بأدوار تتفاوت أهميتها، بل إن إحداها وأعني بها الكمان يتسع حجم استعمالها حتى لتكاد تصبح الآلة التي تحتل مركز الصدارة من بين مجموع الآلات الوترية في الموسيقيا الأندلسية. ولقد أفضى دخول آلات جديدة إلى

حظيرة الجوق الأندلسي إلى ارتفاع عدد العازفين، وهكذا فبعد أن كان عدد هؤلاء في الجوق الأندلسي حتى العقد الرابع من هذا القرن قلما بلغ العشرة، فيهم عازف الرباب، وعازفان على الكمنجة وآخران على العود، وصاحبا الطر والدربوكة [1]، عرف الجوق الأندلسي تضخما متزايدا، وتكاثر أعضاؤه، وأصبح يشكل بحق ما يكاد يشبه الاركسترات الغربية في تعدد آلاتها ووفرة منشديها.

والواقع أن طبيعة التركيب اللحني الذي تمتاز به الموسيقا الأندلسية من بين أصناف الموسيقا العربية ساعدت على استقطاب مجموعة كبرى من الآلات ما بين وترية وهوائية خلال مسيرتها التاريخية الطويلة، بل إن من الممارسين المعاصرين من لا يجدون أي حرج في استضافة آلات غربية من صنف الآلات ثابتة الأنغام مثل البيانو وآلات النفخ النحاسية والخشبية، وهي آلات استحال اللجوء إليها في المالوف التونسي نظرا لعجزها عن أداء درجات المقامات الشرقية التي تقوم عليها هذه الموسيقا.

ولا يزال موضوع تبني الأجواق الأندلسية الآلات الغربية بصفة خاصة موضع أخذ ورد، يثير لدى المعارضين موجات من التذمر، ويلقى لدى الآخرين الترحيب والتأييد. وهو في حمأة هذا الجدال الذي يتسم أحيانا بالعنف يتصل بالدعوة إلى التجديد والتطوير من جهة والتعلق بالاصالة من جهة أخرى [2].

وضع الآلات في الجوق الأندلسي:

تكون مجموعة العازفين في الجوق الأندلسي شكل منحن. ويخضع العازفون في جلستهم للنظام التالي:

- يحتل رئيس الجوق مكان الصدارة من المجموعة، بحيث تتأتى رؤيته سائر العازفين، ويتسنى له بدوره النظر إليهم بسهولة كاملة. والعادة أن يمسك الرئيس بآلة الرباب أو العود، وأن يتوسط العواد والكمنجي الأولين.
- يجلس على يمين رئيس الجوق عازفو الكمنجة، وعلى يساره العوادون.
- يجلس المنشد والطرار والدرابكي بالتوالي في الطرف الأقصى ليسار الرئيس.

وقد اقتضى التطور الذي عرفه تركيب الجوق الأندلسي إدخال بعض

التغيير على وضعية أعضائه، فأصبح يضم صفين أو أكثر، يحتل أولهما العازفون الرئيسون، وأصحاب الايقاع، والمنشد، وحاملو الآلات التي تضطلع بالتحاور معه في الإنشاد والموال، ويحتل صفه الثاني باقي العازفين، بما فيهم ناقر الشيلو، وإلى جانبهم المنشدون المساعدون.

أسرة الآلات في الجوق الأندلسي التقليدي:

وسنرى من خلال استعراض أسرة الآلات المتداولة في الجوق الأندلسي اليوم مدى التطور الحاصل في استقطابه آلات كانت بالأمس القريب غير مرغوب فيها، مما يؤكد فعالية الدعوة إلى التجديد، كما سنرى أن هناك آلات توقف استخدامها لأسباب تقنية ترجع في غالب الأحيان إلى عدم تواصل حبل تلقين استعمالها. ويتجلى ذلك بصفة خاصة في بعض أنواع الكمنجة العتيقة.

الآلات الوترية:

العود: هو دون منازع أقدم آلات الجوق الأندلسي، أجمعت سائر المصادر التاريخية التي عنيت بالآلات الموسيقية على ذكره والحفاوة بدوره، واكب أدق مراحل تطور الموسيقا الأندلسية كما ظل يحتل من بين سائرآلاتها العتيقة مركز الصدارة طيلة فترات طويلة. وبالرغم من صولة رنات الكمان التي تطغى على نبرات العود فلا تزال هذه الآلة مقدمة على غيرها يتمسك بها شيوخ الطرب الأندلسي، ويتقلدها رؤساء بعض الأجواق الأندلسية بالمغرب، كما هو شأن جوق الرباط.

وبالاضافة إلى المكانة المرموقة التي يشغلها العود في المجموعة الآلية بالجوق الأندلسي فإنه شكل-ولا يزال يشكل-الأرضية الأساسية والضرورية لبناء القواعد التي تشاد عليها النظريات الضابطة للموسيقا العربية، وذلك منذ عهد الكندي، حيث أصبحت هذه الآلة حقلا لاختبار النظريات وتطبيقها، ومجالا مفضلا لدى الباحثين خلال مختلف الحقب لمناقشة القواعد الموسيقية العلمية.

ولعل هذا ما جعل العود على مر العصور العربية الآلة الأكثر استئثارا باهتمام ممارسي الموسيقا العربية على تنوع ألوانها، وما جعله على لسان

الشعراء يذكرون أجزاءه وطريقة تركيبها ويصفون عازفيه وطريقة حس أوتاره. ومن أروع الأمثلة على هذا ما ذكره ابن زمرك المتوفى عام 796 هـ في وصف هذه الآلة من قصيدة مدح بها الغني بالله صدر عام 789:

والـعـود فـي كـف الـنـديم بـسـر مـا
تـلـقـي لـنـا مـنـه الأنـامـل قـد جـهـر
غـنـى عـلـيـه الـطـيـر وهـو بـدوحـه
والآن غـنـى فـوقـه طـيـر أغـر
عـود ثـوى حـجـر الـقـضـيـب رعـى لـه
أيـام كـانـا فـي الـريـاض مـع الـشـجـر
لا سـيـمـا لمـا رأى مـن ثـغـره
زهـرا، وأيـن الـزهـر مـن تـلـك الـدرر؟
ويـظـن أن عـذراه مـن آسـه
ويـظـن تـفـاح الخـدود مـن الـثـمـر
يـسـبـي الـقـلـوب بـلـقـظـه وبـلـحـظـه
وافـتـنـتـي بـين الـتـكـلـم والـنـظـر
قـد قـيـدتـه لانـسـنـا أوتـاره
كـالـظـبـي قـيـد فـي الـكـنـاس اذا نـفـر
لـم يـبـل قـلـبـي قـبـل سـمـع غـنـائـه
بمـعـذل سـلـب الـعـقـول ومـا اعـتـذر
جـس الـقـلـوب بـجـسـه أوتـاره
حـتـى كـأن قـلـوبـنـا بـين الـوتـر
نمـت لـنـا ألحـانـه بـجـمـيـع مـا
قـد أودعـت فـيـه الـقـلـوب مـن الـفـكـر
يـا صـامـتـا والـعـود تحـت بـنـانـه
يـغـنـيـك نـطـق الخـبـر فـيـه عـن الخـبـر
أغـنـى غـنـاؤك عـن مـدامـك يـا تـرى
هـل مـن لحـاظـك أم بـنـانـك ذا الـسـكـر؟
بـاحـت أنـا مـلـك الـلـدان بـكـل
مـا كـان المـتـيـم فـي هـواه قـد سـتـر [3]

وقد حل العود بأرض المغرب مع حلول العرب المسلمين، ثم انتقل مع الفاتحين الأولين إلى الأندلس، فكان عمدة الموسيقيين في مصاحبة غنائهم، حتى إذا نزل زرياب قرطبة دار الخلافة الأموية بالأندلس-وهو العازف الماهر الذي أثار بحضرة الرشيد في بغداد حفيظة أستاذه الموصلي-طفر بهذه الآلة طفرة كبرى إلى الأمام، وذلك بإضافته وترا خامسا مزدوجا إلى أوتارها الأربعة.

يقول اليفراني متحدثا عن زرياب نقلا عن بعض من سبقه: إنه «اخترع وترا خامسا أحمر وأضافه إلى الوتر الأوسط الدموي، ووضعه تحت المثلث وفوق المثني، فكمل في عوده قوى الطبائع الأربع، وأقام الخامس المزيد مقام النفس في الجسد» (4).

وقد فسر البارون دير لانجي البحاثة الموسيقي المشهور صنيع زرياب هذا فذكر أنه أراد بذلك إحلال هذه الآلة المكانة الرئيسة في الاركسترا بعيدا عن أن يكون تحت تأثير اليونان، كما لم يكن عمله من جنس عمل الفارابي الذي حاول فيما بعد الاقتراب من اليونان في طريقة عزفهم. وقد نسب إلى مدرسة زرياب أنها سمت الوتر المضاف الزير الثاني، وجعلته أكثر الأوتار حدة.

ويبدو أنه حدا بزرياب إلى إضافة الوتر الخامس عاملان مهمان:

أولهما: رغبته في تجاوز التقاليد الشرقية القديمة التي كانت تفرض وجود تناسب عددي بين الطبائع الأربع وأوتار العود. فلقد كان الالتزام بهذه المقابلة ديدن فلاسفة العرب ومفكريهم، وجاءت في كتبهم شروح مفصلة لأصناف الطبائع التي تشاكل أوتار العود الأربعة، كأرباع الفلك، وأرباع الشهر، وأرباع اليوم، وأرباع البروج، وأرباع القمر، وأرباع العناصر، ومهاب الريح، وفصول السنة، وأركان البدن، وأرباع الأسنان وغير ذلك (5).

والعامل الثاني حرص زرياب على استيعاب طبقات صوتية أوسع مدى وأبعد في درجات الحدة، وذلك نزولا عند مقتضيات فنية جديدة وتجسيدا للنظريات التي بثها معاصره الكندي في رسائله الموسيقية.

ويبدو أن الرغبة في بلوغ النغمات الحادة على العود كانت مما ملأ نفس زرياب منذ وجوده بحاضرة العراق. فلقد حكي أنه عندما قدمه أستاذه إسحاق الموصلي إلى الخليفة الرشيد أبى أن يستعمل عود أستاذه في

مصاحبة الأغاني التي وضعها بنفسه، وأصر على استعمال عوده متعللا بأنه اتخذ البم والمثلث من مصران شبل. «فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدة؟ ضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان».

ولتقريب ذلك إلى الأفهام نورد فيما يلي جدولا ببيان أسماء أوتار العود الخمسة وتوزيع النغمات الاثنتي عشرة للديوان عليها، كما وردت في رسالة الكندي الموما إليها سابقا [6]. علما بأن الكندي لم يضف في الواقع العلمي وترا خامسا إلى العود، وإنما كان الذي صنعه مجرد عملية نظرية افتراضية أراد بها استكمال الديوان الثاني بآلة العود، وتبعه في ذلك الفارابي المتوفى سنة 260 هـ، وأبن سينا المتوفى عام 429 هـ، وتلميذه ابن زيلة المتوفى عام 440 هـ، وصفي الدين الارموي المتوفى سنة 625 هـ.

الزير الثاني	الزير الأول	المثنى	المثلث	البـــم
$\overline{1}$		$\overline{1}$		

ونستطيع أن نتبين من هذا الجدول المدى الصوتي الذي تقف عنده الأوتار الأربعة، وهو بعد ذى الأربع (quarte) من مطلق وتر الزير، وأقصاه انطلاقا من مطلق وتر البم إحدى وعشرون درجة كروماتية، أي أقل من ديوانين كروماتيين، كما نتبين المدى الصوتي الناتج من إضافة الوتر الخامس والذي يبلغ بالطبقة الصوتية للعود بعد ذي الخمس (quinte) من مطلق الزير الثاني، وأقصاه انطلاقا من مطلق البم ديوانان كاملان وثلاث درجات كروماتية.

على أنه مهما تكن أعمال زرياب فإن ما يبدو واضحا أن محاولاته الرامية إلى توسيع المدى الصوتي لآلة العود ظلت محدودة، ولم يكتب لها أن تغالب العادة المتمكنة من أذواق الناس، كما لم تستطع الوقوف في وجه التأثير الشرقي الوافد على المغرب مع عرب العراق خاصة، فتناسى الناس ابتكار زرياب وعاد العود إلى وضعه الأول يحمل أربعة أوتار، وبذلك غدت زيادة الوتر الخامس منحصرة في مجالها النظري كما كانت أول مرة.

وقد أصبح العود منذ عهد زرياب (القرن الثالث للهجرة) يحتل المكانة المذكورة بعدما كان دوره محصورا في المصاحبة الباردة لأصوات المنشدين. ثم انتقل هذا التقليد إلى المغرب فيما بعد، وأصبح من تقاليد الأجواق الأندلسية حتى اليوم أن يختص أغلب رؤسائها بحمل آلة العود، بل إن العلمي في أنيسه لا يسعه أمام أهمية دور العود وسعة انتشاره إلا أن يقول: «ما قدر أحد في الأمم السابقة أن ينشىء في الملاهي أرفع مقاما من العود. وكل ما سواه فهو قاصر عن لحاقه، والحاذق فيه يقدم على الحاذق في غيره» (7).

تسوية العودة:

منذ العهود القديمة أعتبر فلاسفة الإغريق تسوية الأوتار علامة الكمال والحياة. وفي هذا المعنى كان تلاميذ الطبيب اليوناني القمايون-وهو أنبه تلاميذ فيثاغورس (65 ق. م)-يشبهون الصحة بقيثار شدت أوتاره شدا متساويا فإذا ارتخى أحدها زال التناغم وماتت الروح قبل موت البدن.

وقد ورث المفكرون العرب عن الإغريق الاهتمام بموضوع تسوية الآلات، وخصوه بمباحث مستفيضة غير أنهم ركزوا بصفة خاصة على آلة العود للاعتبارات التي أسلفنا ذكرها. وقد انعكس هذا الاهتمام على أبحاث الأندلسيين والمغاربة عبر العصور، فكان موضوع تسوية العود وضبط أنغامه من أبرز ما عنوا به في مباحثهم، وللتدليل على هذا نسوق فيما يلي ما قاله العلمي في هذا الموضوع: «وبمعرفة أخذ النغمات المذكورة من الأوتار ومعرفة مواقعها وملاءمتها يصير الإنسان عارفا بتقديم العود من غير أن يحتاج إلى ضابط في ذلك ولا قاعدة. ولا بأس بذكر قاعدة في ذلك يستعان بها على تقويمه قبل معرفة مواضع النغمات ومواقعها: وذلك أن تقوم الماية

الأولى على طبقة معتدلة، ثم تضع سبابتك على موضع البنصر منها، وتضع البنصر حيث تقتضيه المرتبة بعد ذلك، فيكون بعد الرمل، فقومه عليه حتى يماثله.

ثم تضع سبابتك على موضعها من الرمل فيكون بعد الحسين فقومه عليه. ثم تضع سبابتك على الحسين بوضعها حالة العمل وتضعها بعدها بموضعه فيكون بعد الذيل، إلا أنه شيخ، فقومه حتى يلتئم شاب الحسين مع شيخ الذيل، ولك أن تقوم بتقويم الذيل على طبقة معتدلة وتضع سبابتك على موضعها منه فيكون بعد الماية فقومه عليه، وسر على بقية العمل كما تقدم» [8].

وفي وسعنا أن نستخلص من المعلومات التي ساقها العلمي في كتابه المومأ إليه آنفا-وهي ذاتها الدروس التي كان محمد البوعصامي يلقنها تلامذته-أن العود كان في أيامه يركب على أربعة أوتار: هي الذيل، والحسين، والماية، والرمل [9]. وعليها تقوم النغمات الثماني وبيان ذلك كما يلي:

الوتر الأول: الذيل ونغمته (أ)، وهي أخفض النغمات، تقابلها نغمة البم. وينفرد بالضرب عليه دون دس، وبذلك فليس فيه سوى نغمة واحدة لا غير نفترض أنها نغمة «دو».

الوتر الثاني: الحسين، ونغمته (و). وبينها وبين الوتر الأول بعد سادس. وتقابلها نغمة الزير.

ويحدث هذا الوتر ثلاث نغمات: الأولى ضربا ونفترضها نغمة لا. والثانية بدس السبابة (سي)، والثالثة بدس البنصر (دو).

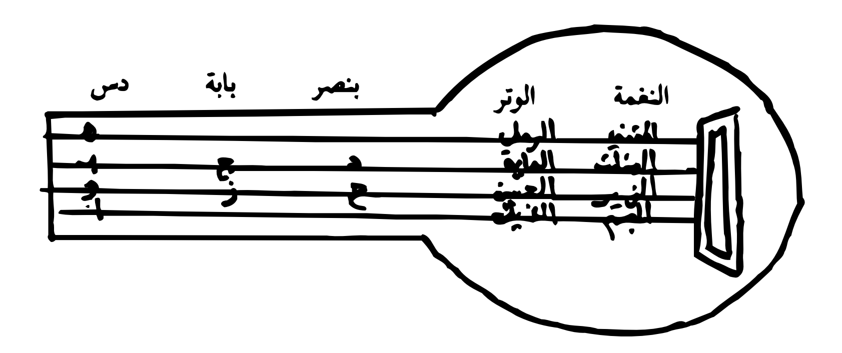
الوتر الثالث: الماية. ونغمته (ب). وتبعد عن نغمة الذيل بثانية كاملة مرتفعة. تقابلها نغمة المثلث.

ويحدث هذا الوتر ثلاث نغمات: الأولى ضربا ونفترضها نغمة (ري)، والثانية بدس السبابة (مي)، والثالثة بالدس على البنصر (فا).

الوتر الرابع: الرمل: ونغمته (هـ). ويبعد عن وتر الماية برابعة عليا، وعن وتر الحسين ببعد طنيني وتقابله نغمة المثنى. وينفرد هذا الوتر بإحداث نغمة واحدة، تحدث بضربه دوور دس، مثله في ذلك كمثل وتر الذيل. وهذه النغمة هي (صول).

ونتيجة ما سبق شرحه يبلغ المدى الصوتي لأوتار العود حسبما ذكره

العلمي ديوانا واحدا يتم إحداث نغماته الثماني على النحو التالي:



ومما لا شك فيه أن تسوية أوتار العود عرفت منذ عهد العلمي أوضاع متعددة قبل أن تستقر على الوضع المعروف اليوم، ويبدو أن ذلك كان من تقاليد الأجواق الأندلسية في حالة تعدد العيدان. ويدل على هذا ما لاحظه المستشرق الإسباني أركاديودي لاريا في تسوية أوتار العيدان بأجواق الشمال، حيث ذكر أن الوتر الأسفل (الغليظة) تسوى على صول أو لا، أو دو، أو ري.

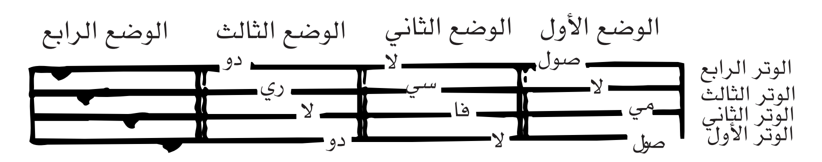
وقد علل لاريا تعدد أصناف التسوية بضرورة ملاءمة العيدان أصوات المنشدين [10]. ومما لاشك فيه أيضا أن تنوع طريقة تسوية العود تقليد توارثته أجواق الموسيقا الأندلسية من عهد قديم، وهو تقليد كان نابعا من الرغبة في خلق أجواء صوتية متعددة. ولعله يكون قد ارتفع بعد ادخال الكمنجة إلى حظيرة الأجواق الأندلسية.

ونعود إلى تسوية أوتار العود كما نقلها لاريا عن واقع أجواق تطوان والشاون، فنجدها على النظام التالي:

- ترتفع نغمة الوتر الثاني عن نغمة الوتر الأول ببعد سداسي.
- ترتفع نغمة الوتر الثالث عن نغمة الوتر الأول ببعد طنيني.
- تنخفض نغمة الوتر الرابع عن نغمة الوتر الثالث ببعد طنيني [11].

وبالإضافة إلى أن هذا الوضع يقوم على أبعاد تطابق تمام المطابقة ما كان البوعصامي يلقنه تلاميذه، فإن تطبيقه-انطلاقا مما ذكره لاريا عن واقع أجواق تطوان وشفشاون-ينتهي بنا إلى الوقوف على أربعة طرق لتسوية

العود نقدم صورها من خلال الجدول التالي:



وبالرجوع إلى وضع العود المغربي في عهد التادلي يتجلى أن هذه الآلة استقرت على مواصفات ونسب مجملها ما يلي:

- أن أوتار العود الأربعة كانت مضاعفة في الأكثر عند بعض الناس إلى ثمانية، وتلك عملية أريد بها ولا ريب إحداث الارتعاش النغمي (التريمولو الذي يزيد الألحان جمالا وتعبيرا.

- أن الوتر يساوي حجم الذي قبله بزيادة الثلث، أي أن الأوتار المصنوعة من الحرير تحتوي على عدد من الخيوط يزيد عن الذي قبله بالثلث، انطلاقا من الحدة نحو الغلظة.

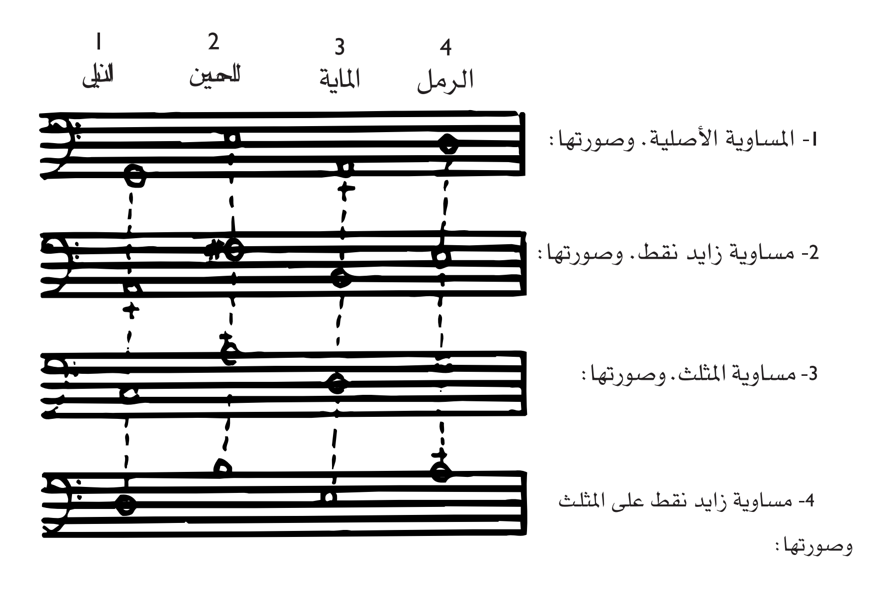
وهكذا يحتوي وتر الزير على سبعة وعشرين خيطا، ووتر المثنى على ستة وثلاثين والمثلث على ثمانية واربعين.

والبم على أربعة وستين.

ويرى ألكسيس شوطان أن مقاييس التادلي هذه لا تتناسب والنسب المعروفة بالمغرب في مستهل القرن العشرين.

فقد كانت التسوية المتداولة في فاس قرابة سنة 1920 م تقوم على نظام «الخامسة المتعانقة»، ثم أصبحت (أي في الأربعينات) تقوم على نظام تتالي الرابعات (12).

ويعود شوطان نفسه ليستعرض طرائق تسوية العود المتداولة، معللا تعددها برغبة العازفين في الحصول على وضعية للأصابع تكون أسهل وأكثر احتواء على العفق من غير دس. وأشهر هذه الطرائق مايلي:



وأكثر هذه الطرائق استعمالا الأولى والثالثة والرابعة، ويلاحظ في هذه التسويات الأربع أنها شبيهة بالأوضاع التي أوردها لاريا عن تطوان وشفشاون، باستثناء نغمة الوتر الرابع الذي يستقر على جواب الوتر الأول.

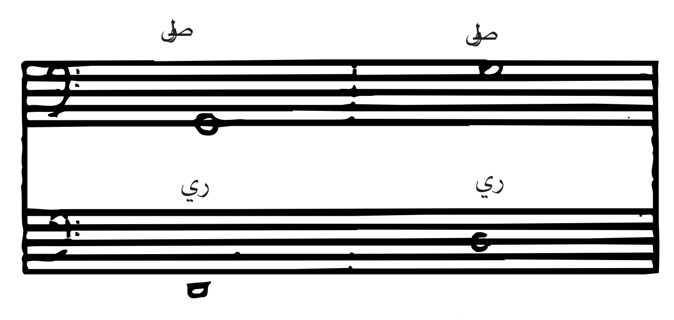
ونختم الحديث عن العود بالرجوع إلى تسويته المتداولة حاليا بين أرباب الفن فنلاحظ أن عدد أوتاره يبلغ ستة، وتجرى تسويتها انطلاقا من الوتر الحاد نحو الوتر الغليظ على الترتيب التالي: دو-صول-ري-لا-(صول-ري). ويلاحظ في هذه التسوية مايلي:

1- أن أوتار العود مزدوجة، باستثناء آخرها (الغليظ).

2- أن الأوتار الأربعة الأولى تشكل وحدة تامة ومستقلة. وهي قابلة بمفردها لتغطية الحاجة اللحنية، وأن الوترين الغليظين ينحصر دورهما في الترجيع الصوتي للنغمات المحدثة على الأوتار الأربعة، وذلك من قبيل ما يدخل في إطار تحلية الجمل اللحنية وشحنها بعوامل التأثير.

3- أن البعد الفاصل بين الأوتار الأربعة الأولى متساو، وهو بعد الخامسة التامة وإن يكن وضع نصف الطنين مختلفا من بعد لآخر.

4- أن الوترين الخامس والسادس يقابلان الوترين الثاني والثالث في الجواب الأسفل (L’octave inferieure).



وهناك تسوية أخرى لآلة العود، جرى تداولها خصوصا بين عازفي جوق مولاي أحمد الوكيلي بالرباط. وهي تختلف عن سابقتها بوضع الوترين الأسفلين لحم درجتي «مي» و«سي»، بدل «صول» و«ري». ولعل أسباب تبني هذه التسوية تكمن فيما يلي:

- مجاراة التقليد الذي كان شائعا في أوساط عازفي «الموسيقا الغرناطية» بالرباط، خصوصا وأن أغلب هؤلاء هم أنفسهم الذين شكلوا-منذ أوائل الخمسينات-جوق الرباط المذكور.

- تبنى التسوية الشرقية المتداولة في أوساط ممارسي «الموسيقى العصرية المغربية».

- اتاحة إمكانات تعبيرية جديدة في العزف على آلة العود، انطلاقا من العفق بالأصابع على الوترين الأسفلين، وليس فحسب نقرهما مطلقين، وفي ذلك ما يوسع المجال النغمي لترجيع الجمل الموسيقية، ويزيد في إغناء المادة الصوتية الاركسترالية.

ويبدو أن ذلك كله لم يتجاوز جوق الوكيلي بالرباط، ففيما اعتمد العازف الرباطي الشهير المرحوم الشافعي هذه التسوية حتى آخر حياته، ظلت الأجواق الأخرى بالمغرب-وخصوصا جوق تطوان وجوق البريهي بفاس- متمسكة بالتسوية التقليدية، بالرغم من احتضان بعضها عواديت ماهرين.

الكمنجة: لم يرد لهذه الآلة ذكر في كتاب الأنيس المطرب للعلمي، بينما أحلها التادلي الرباطي في كتابه المرتبة الثانية بعد العود من بين أحسن آلات الطرب [13]. وفي هذا ما يدل على أنها لم تكن شائعة الاستعمال بالمغرب في العهد الإسماعيلي، بينما يتأكد شيوع استعمالها فيما بعد منتصف القرن الثالث عشر.

وينفرد المغرب من بين دول العالم العربي بطريقة خاصة في العزف على الكمان، تقضي بوضعه في شكل عمودي على ركبة العازف، بدلا من وضع قاعدته على الذقن وطرف الترقوة. وفي ذلك ما يذكر بـ «الغيولا داكامبا» التي تعني كمان الركبة، في مقابل «الفيولا دابراسيو» التي تعني كمان اليد [14].

ويبدو أن هذه الطريقة قد انحدرت إلى المغرب من الأندلس، فقد لوحظ في عزف بعض أغاني الفلامنكو المسجلة في العشرينات والثلاثينات لفجر اسبانيا أن عازفي الكمان كانوا يضعون هذه الآلة على الركبة تماما كما هو الشأن في أجواق الموسيقا الأندلسية بالمغرب. ولقد شاعت هذه الظاهرة خاصة في جيل البوخارينا Alpujarrena الواقع بالشارات قرب غرناطة حيث تعيش جماعة من قدماء الموريسكوس ذوي الأصل العربي حسبما ذكره الباحث الاسباني مانويل كانو [15].

وتدل هذه الشهادة التاريخية القيمة التي يسوقها مانويل كانو أستاذ الفلامنكو بالمعهد الموسيقي لغرناطة على أن استعمال الكمان كان شائعا في الأندلس في العصور العربية المتأخرة، أخذه الغرناطيون-أو الموريسكيون بعدهم بقليل-عن الأوروبيين الذين رطوروه-ولا ريب-عن الرباب العربي، ثم انتقل إلى الغرب مع الموريسكيين المتأخرين الذين استقرت طائفة كبرى منهم في كل من الرباط ووجدة منذ القرن السادس عشر الميلادي.

ويبدو أيضا أن استعمال الكمان كان في البدء منحصرا في اطار هذين المركزين، وذلك هو ما يفسر عدم ورود ذكره في كتاب العلمي الذي نعلم أنه أخذ عن البوعصامي وهو أحد رجال المدرسة الفاسية في القرن الثامن عشر، في حين لم يذكره التادلي الرباطي.

والواقع أنه ما كان لهذه الآلة أن تتبوأ مكانتها في حظيرة الأجواق الأندلسية ذات النزعة الفاسية إلا مع بزوغ القرن العشرين، وكان حملتها يومئذ من فناني العدوتين-الرباط وسلا-الذين ينتمون إلى المدرسة الغرناطية. ومن أبرز هؤلاء:

- المعلم سعيد الرباطي أمير الكمان. فقد نسب إليه أن عمر الجعايدي أخذ عنه بعد انتقاله الى الرباط، كما نسب إليه أنه يعزف على الكمنجة المعروفة بزايد نقط.

- أحمد بن المحجوب زنيير الرباطي المتوفي عام 1294 هـ. فقد كان آية في عزف الكمان شهد له معاصروه بالتفوق في ذلك.

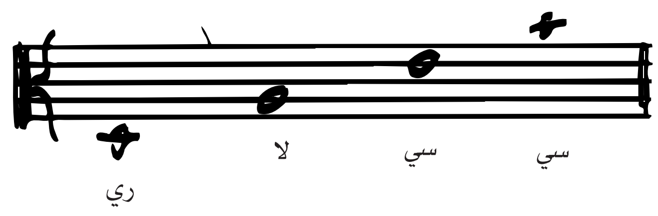
وقد تعددت أصناف آلة الكمان المتداولة بالمغرب حتى منتصف هذا القرن، وتعددت معها طرق تسويتها. وهذه حقيقة سجلتها بعض المصادر المكتوبة. وأهم هذه الأصناف ما يلي.

- الكمنجة الكبيرة. وتتميز بتسوية أوتارها الأربعة على الطريقة الأوروبية الحديثة (مي-لا ري-صول نزة لا) ومحور هذه التسوية نعمة الماية التي تنزل بقليل عن درجة لا على الديابازون.



- الكمنجة الصغيرة، وكانت تسوى على ثلاث طرائق:

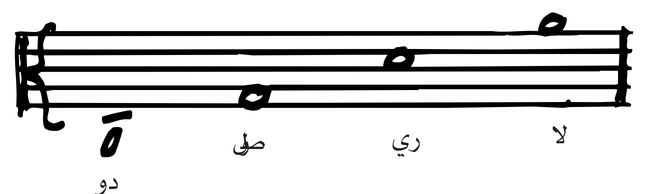
1- زايد نقط. وكانت أكثر الأنواع تداولا. وأوتارها (ري-لا-مي--سي) صعودا.



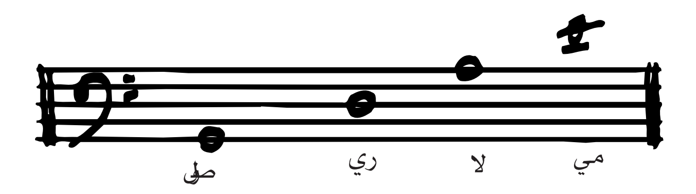
2- المطلوقة. و كانت تسوى على هيئة آلة الالتو (لا-ري-صول-دو-نزولا)

وتقارب هذه الكمنجة ما كان يسمى بالكمنجة الوطيئة، التي تستمد تسميتها من انحفاض صوتها. وقد اشتهر بها المرحوم محمد بن قدور بن غبريط أحد أعضاء البعثة الموسيقية إلى مؤتمر القاهرة عام 1932م.

ومهما يكون من أمر تعدد طرائق التسوية لآلة الكمان فقد انحصرت هذه الآلة في نوعين هما الكمنجة الكبيرة وأختها الصغيرة، وأوتارهما معا من السلك، كما استقرت تسويتهما على طريقة موحدة هي ذاتها التسوية



3- المثلث. وكانت تسوى على هيئة الكمان الأوروبي إلا أنها على الاوكتاف الأسفل. وهي شائعة التداول بالمغرب.



الأوروبية مع فارق بينهما في نسبة الحدة والغلطة. وقد ينضم إلى هذين النوعين نوع ثالث يعرف باسم لوتاره، وهو كمان تشد عليه أوتار من المصران.

ويضطلع عازف الكمان بدور رئيس يتجلى في ممارسته أنواع من التحلية والزخرفة تواكب الغناء، وتلتف حوله التفاف الخمائل حول الأغصان. وتبدو هذه الزخارف أكثر تنوعا في الجوابات الآلية عندما يعمد العازفون إلى أساليب معقدة في الأداء كالتثنية والتثليث والترعيد، مما يطبع الألحان بالحيوية ويسمها بالتجدد.

الرباب: يعتبر الرباب من أقدم الآلات الوترية التي اهتدى عرب الجزيرة إلى صنعها قبل الإسلام. وقد تحدث الفارابي في كتابه «الموسيقا الكبير» بما يفيد أنه كان أربعة أنواع وهي: الرباب ذو الوتر الواحد، والرباب ذو الوترين المتساويين في الغلظة، والرباب ذو الوترين المتفاضلين فيها، والرباب ذو أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين [16].

وقد انتقل الرباب بأشكاله هذه مع الفتوحات العربية التي غطت شمال الجزيرة واتجهت نحو الشمال الإفريقي. وذلك ما يفسر شيوع انتشاره حتى اليوم بين شعوب العالم العربي بالمشرق وكذا في مصر وأقطار الشمال الافريقي، ثم شق الرباب طريقة إلى البلاد الأوروبية عن طريق صقلية

والأندلس منذ القرن الحادي عشر الميلادي.

ويعتقد الدكتور محمود الحفني أن الرباب انتقل إلى الأندلس في نوعه الأخير ذى الأوتار الأربعة [17]، بينما انتقل الرباب التركي ذو الأوتار الثلاثة إلى بلاد البلقان.

ومن المعتقد أيضا أن الرباب العربي ساهم في ظهور آلة الفيولا Viole في القرن الخامس عشر الميلادي، والتي شكلت الصورة المتطورة لكل من الروبيلا Rubella والروبيك Rubec بفرنسا، والروبيكا Rubeca والريبيك Rubec بإيطاليا، وهذه كلها إن هي إلا نماذج منقولة عن الرباب العربي تجرى تسويتها على نحو تسوية آلة العود. وفيما اتجهت الفيولا الأوروبية اتجاها جديدا انتهى بها إلى أن تستقر منذ القرن السابع عشر على هيئة «الكمان»، ظل الرباب في المغرب والأندلس قائما على هيئته الأصلية، وأصبح إلى جانب العود والطر يشكل أحد ركائز الجوق الأندلسي التقليدي. ومن ثم فقد أحله العلمي في «الأنيس المطرب» المكانة الثانية بعد العود، بينما أحله التادلي المرتبة الثالثة بعد العود والكمنجة.

ومما يؤكد سمو مكانة الرباب في الجوق الأندلسي أن أشهر رجالات الموسيقا الأندلسية كانوا من مهرة العازفين عليه. ومن هؤلاء المرحوم عمر الجعايدي المتوفى عام 1952، والفقيه البريهي المتوفي عام 1944، والمرحوم مبيركو الرباطي المدعو حبيبي (1311- 1382 هـ)، والمرحوم عبدالسلام الخياطي (ت 1361 هـ)، والمرحوم مولاي أحمد الوزاني أحد أقطاب الموسيقا الأندلسية بطنجة، والمرحوم التازي البزور المتوفى عام 1983، ولا تزال المدرسة الفاسية في شخص رئيس جوق البريهي متمسكة بهذه الآلة حتى عهدنا، تحلها مركز القيادة، ولا يكاد يحذو حذوها إلا قلة من رؤساء الأجواق في المدن الأخرى كان من بينهم المرحوم مولاي أحمد المذغري المتوفى بمكناس عام 1978 والذي كان من عادته أن يستعمل الرباب في فترات تلقينه الميازين.

يحتوى الرباب المغربي في الموسيقا الأندلسية على وترين اثنين [18] يصنعان من أمعاء الغنم، ويسويان عادة على نغمتي ري وصول بحيث يفصل بينهما بعد مداه رابعة تامة، ويجري العزف عليهما بواسطة قوس وبرى نصف دائري.

وتمتاز هذه الآلة بعمق صوتها وامتداد نغماتها، وذلك على عكس العود

الذي يحدث أنغاما منفصلة نتيجة نقر أوتاره بالأصابع أو المضراب، كما تمتاز بجنوحها إلى أداء الصيغ اللحنية في أقرب صور تأليفها، وتنفرد بعزف النغمات الأساسية للحن الموسيقي وسط لجة من الأصوات المتداخلة التي تحدثها الآلات الوترية الأخرى.

القانون: هو إحدى الآلات الوترية القديمة التي تنتمي إلى الصنج الفرعوني. ويعود للعرب فضل استكمالها ومنحها الخصائص التي تميزها. حمله العرب الفاتحون إلى المغرب والأندلس، وعرف فيهما باسم القانون آنا والسنطور أو السنطير آنا آخر. ذكره الشقندي المتوفى عام 629 هـ باسم القانون، وذكره بعد ذلك بسنوات قليلة العلامة ابن خلدون من بين آلات الوتر الشائعة على عهده بالمغرب، أما محمد بن الدراج السبتي المتوفي سنة 693 هـ فلم يورد ذكره بالرغم من اهتمامه بتعداد الآلات ووصفها. وقد أحيا العلمي في «الانيس المطرب» ذكر هذه الآلة تحت اسم السنطير، وأتى بعده التادلي فساقها تحت اسم القانون.

ولعل مما يفسر تفرد العلمي بتسمية هذه الآلة بالسنطير بدل القانون أن يكون أخذ ذلك عن البوعصامي الذي نعلم أنه أقام بمصر حقبة من الزمن حيث تلقى جملة من المعارف الموسيقية الشرقية ومن ضمنها أسماء الآلات ذاتها. ومن هنا فإن اختلاف التسمية ليس إلا من باب تعدد الأسماء بمسمى واحد.

وقد شاع استعمال آلة القانون في أوساط أجواق الموسيقا الغرناطية بالرباط منذ استقرار الموريسكوس بها، وهو أمر يتأكد من خلال شهادة عالم الرباط وسلا سيدي إبراهيم التادلي المتوفى عام 1331 هـ، الذي منح هذه الآلة في كتابه «أغاني السيقا» المرتبة الرابعة من بين أحسن آلات الطرب، كما تأكد فيما قبل من خلال مشاهدة سجلها المؤرخ المغربي محمد الضعيف المتوفى عام 1233 هـ عندما قال: «في ليلة الأحد 17 صفر عام 1226 هـ بعث السلطان المولى سليمان في طلب الحاج أحمد بن الطيب بناني الرباطي، فطلع عليه، لأنه يعرف ضرب السنطير مع الآلة، فبات يضرب السنطير مع العود والرباب، فأعطى السلطان لأصحاب الآلة مائة مثقال (19).

ومن ثم فإن القول إن «أول من أدخل استعماله في عزف الموسيقا

الأندلسية هو المرحوم الفنان المعلم أحمد بلمحجوب زنيير»[20] قد يعني نقل استعماله من حظيرة الطرب الغرناطي بالرباط إلى حظيرة «الآلة الأندلسية» بالمدينة نفسها على يد هذا الفنان الذي يعتبر في آن واحد من رواد الطرب الغرناطي، وأحد تلاميذ المدرسة الفاسية التي انتقلت مؤثراتها إلى الرباط حديثا.

وتسوى أوتار القانون طبقا لنظام السلم الطبيعي في حالة عزف الموسيقا الأندلسية. ونظرا لضعف رناته وخفوت صوته فغالبا ما تسند إليه مصاحبة منشدي المواويل التي شجعت ظاهرة ادخال الأنغام الشرقية إلى «الآلة الأندلسية».

الألات النقرية:

الطر: آلة ايقاعية، عرفت بأكثر من اسم واحد، ومنها، الدف والرق والمزهر وتختلف أشكال الطر باختلاف أسمائه آنا، وتنوع المصادر التي تتحدث عنه آنا آخر [21]، غير أن أغلب المصادر المغربية تجمع على جملة من المواصفات تقربه من الهيئة التي هو عليها اليوم في أوساط ممارسي الموسيقا الأندلسية بالمغرب. وأهم ما يميز الطر المغربي خاصيتان:

- أولاهما: صغر حجمه بشكل يساعد على إدارته بخفة أثناء العزف.
- وثانيتهما: احتواؤه على «قطع من الصفر مستديرة مركبة في جوانب مجاورة يسمع لها عند تحريكه وقرع بعضها بعضا تصويت وجلجلة» [22].

ويحتل الطر من بين الآلات الموسيقية في الجوق الأندلسي مكانة رئيسة لأنه يضبط حركة ألحانها ويحدد وزنها وايقاعها. وإلى هذه الظاهرة يلمح ابن حمديس الصقلي إذ يقول:

وراقـــصـــة لــــقــــطـــت رجــــلــــهـــا
حــــســـاب يـــد نـــقـــرت طـــارهـــا

فإن في قوله «حساب يد» ما يؤكد أهمية دور الطر في ضبط الايقاع عند الرقص على نغمات الألحان. وإلى هذا الدور أيضا يشير التادلي إذ ينعت الطر في كتابه أغاني السيقا بأنه «لجام الموسيقا وأساسها»، وينعت صاحبه بأنه «رئيس الموسيقا وأن صاحبه في القديم كان هو الرئيس الذي ينفق الشعر أولا ونغمته، وأصحاب العيدان والاربة تابعون له» [23].

الدربوكة: ليست الدربوكة في الحقيقة من آلات الجوق الأندلسي، ولكنها مما تسرب استعماله إليه في وقت متأخر جدا. ويبدو أن هذه الآلة شقت طريقها إلى المغرب في فترتين متفاوتتين:

- أولاهما: كانت على عهد الاحتلال العثماني للجزائر. وفي هذه المرحلة يتبين تسرب الدربوكة إلى بعض الأجواق الشعبية عبر الصحراء المغربية الشرقية.

- وثانيتهما: كانت في العقد الخامس من القرن العشرين، وذلك عن طريق الأجواق العصرية التي ظهرت بالمغرب في الثلاثينات على يد بعض عازفيها الذين كانوا يجمعون إلى عزفهم الموسيقا الشرقية معرفة بالموسيقا الأندلسية.

وينبغي أن يسجل هنا أن دعوة بعض الدارسين المغاربة اليوم إلى تبني المصطلحات الشرقية للتدليل على المفاهيم الايقاعية الخاصة بالموسيقا الأندلسية، إنما تسجل وجها آخر أكثر حداثة من وجوه التأثير الشرقي، ونتيجة طبيعية لاستعمال الدربوكة، هذه الآلة التي هي قوام الأوزان الشرقية وضابط ايقاعاتها.

ومهما يكن من أمر فإن دور الدربوكة في الجوق الأندلسي ثانوي، وهي وإن كانت تساعد على ضبط الايقاع فإنها لا تتجاوز النقرات الضعيفة إلا في حالات نادرة.

هذه هي الآلات الموسيقية في الجوق الأندلسي التقليدي. وهي في جملتها تتضافر من أجل خلق ما يوحي بنوع من التوزيع الآلي في وقع شديد القرب مما يحدثه الرباعي مع الهارب مع عازف واحد وهو غياب البوليفونية[24]. ويتميز هذا النوع من التوزيع الآلي في نظام محكم ومتناسق تستقل فيه كل آلة بدورها المتميز تبعا لأهميتها ونوعية خصائصها: ففيما ينحصر دور الرباب في أداء الدرجات الجهيرة من سلم اللحن الموسيقي، ويفرض قصر قوسه تجنب القيم الزمانية الطويلة، وفيما يضطلع العود بعزف الفقر المتوسطة، ويوحي نقره الجاف آنا والمرتعش آنا آخر بنسيج ايقاعي شبيه بالذي تحدثه آلات النقر أو اربيجات البيانو، تأتي الكمنجة لتستبد بأداء الأصوات الصادحة في أسلوب زخرفي مشرق وحركة مرحة راقصة.

وبالإضافة إلى الآلات التي هي من صميم الجوق الأندلسي التقليدي عمدت بعض الأجواق في السنوات الأخيرة إلى استخدام آلات أخرى شرقية وغربية، وذلك بهدف خلق مجالات جديدة للتعبير الفني. وأبرز هذه الآلات ما يلي:-البيانو: Piano، وهو من فصيلة الآلات الوترية، ويختص باستعماله كل من جوق تطوان وجوق الرباط، وأن يكن التطوانيون أسبق إلى استعماله على يد الفنان المجدد المرحوم الحاج عبدالكريم بنونة.

- آلات النفخ الخشبية: كالفلوت والكلارينيت.
- آلات النفخ النحاسية: كالساكسفون.
- الاكورديون: تسرب استعماله في «الآلة» من أجواق الموسيقا العصرية.

وقد لقيت هذه الآلات خاصة الإقبال من طرف جوقي تطوان والرباط للموسيقا الأندلسية في حين ظل جوق المرحوم البريهي الذي يرأسه حاليا الحاج عبد الكريم الرايس بفاس وفيا للآلات الكلاسيكية القديمة وفاءه لسائر المظاهر التقليدية للطرب الأندلسي.

وبعيدا عن هذه الأجواق الكلاسيكية تميزت باستخدام الآت النحاسية والخشبية في عزف الموسيقيا الأندلسية «جوقة الخمسة والخمسين» المنتمية إلى الرحاب الفنية التابعة للقصر الملكي. وقد توارث عازفو هذه المجموعة عادة استعمال هذه الآلات منذ أن تم تأسيسه نواتها الأولى في عهد السلطان سيدي محمد بن عبدالله.

وان وقفة قصيرة عند استخدام الآلات الغربية الحديثة إلى جانب الآلات التقليدية لتهدينا إلى استخلاص نتيجتين اثنتين:

أولاهما: قابلية الموسيقا الأندلسية بالمغرب للتعامل مع الآلات الغربية الثابتة، وهو دليل آخر على خلو ألحانها من أرباع النغمات طالما أن هذه الآلات نفسها غير قادرة في تركيبها على إحداث هذه الدرجات الصوتية.

وثانيتهما: قابلية بعض الآلات الغربية للتكيف مع المجموعة الآلية التقليدية.

ومظهر التعامل هذا يكشف في الوقت نفسه عن صورة من صور التطور الحاصل في الموسيقا الأندلسية المغربية والذي لا مراء في أنها تتميز به عن أختها في تونس.

ومن جهة أخرى فقد أفضى تعدد الآلات وتنوعها إلى تبني نظام العزف

الجماعي في أوساط الأجواق الأندلسية، وهكذا عرفت الاركسترا في وقت مبكر أي منذ عهد زرياب بالأندلس، وأصبح الأداء الجماعي من لوازم الحفلات الموسيقية، ودخلت الموسيقا العربية في الجناح الغربي من العالم الإسلامي عهدا جديدا، هو عهد المعزوفات الفنية التي تشارك في أدائها مجموعة كبرى من العازفين والمنشدين والمرددين.

أما الأداء الفردي فقد تقلص ظله لدرجة بعيدة، ولم تعد تتاح له الفرص إلا في مصاحبته انشاد البيتين أو التحاور مع المواويل.

ولعل هذا يكون سبقا فنيا يسجل للمغرب والأندلس على الشرق العربي الذي ظل يسود أوساطه الموسيقية نظام العزف الفردي لأمد بعيد.

ومن جهة أخرى فقد أفضى تعدد الآلات وتنوعها إلى ازدهار صناعة الآلات الموسيقية، فظهرت في الأندلس والمغرب مراكز ازدهرت فيها هذه الصناعة كان من أنشطها مدينة اشبيلية. ومما يدل على هذه المقولة المأثورة عن ابن رشد في المفاضلة بين قرطبة واشبيلية «ما أدرى ما تقول، غير أنه إذا مات عالم باشبيلية واريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وان مات مطرب بقرطبة وأريد بيع آلاته حملت إلى اشبيلية [25]، وقد ظلت عاصمة بني عباد محافظة على هذه الصناعة حتى بعد سقوطها في يد الإسبان.

أما بالمغرب فقد نشطت هذه الصناعة خصوصا بعد سقوط دولة الأندلس، وأصبحت من التقاليد التي تتوارث أسرارها بعض العائلات في الحواضر المغربية الكبرى. ومن هذه الأسر في العهود المتأخرة أسرة الغازي بتطوان التي أحدثت معملا خاصا بصناعة العود والرباب والقانون، وأسرة عبد السلام الريسوني المعروف بلقب السيد الذي نسب إليه ابتكارآلة «السلاكة» أو«محسن النغم» [26]، ولعلها تكون الآلة التي عرض لها التادلي في «أغاني السيقا» فذكر أنها عبارة عن عود ذى وتر واحد في أعلاه صفر إذا نقر عليه أبكي الحاضرين [27]. ومن هذه الأسر أيضا أسرة ابن حربيط بفاس، وأسرة بناني بمكناس ثم بالرباط. وقد اشتهرتا معا بصناعة العيدان.

ولا بد قبل ختام هذا الفصل من الإشارة إلى ظاهرة تختص بها الأجواق الأندلسية التقليدية. وهي خلوها بالمرة من آلات النفخ بسائر أنواعها. وتطرح هذه الظاهرة التي تجد مايشبهها في أجواق الملحون المغربي تساؤلات

حول أسباب غياب هذه الآلات عن حظيرة أجواق «الآلة»، وذلك أمام وفرة المصادر التاريخية والأدبية وتعدد النصوص الموسيقية التي تحفل بأخبار الزامرين ووصف مجالس الأنس التي يحضرونها، وتستعرض أسماء الآلات الموسيقية التي كانت متداولة الاستعمال في المغرب والأندلس، ومن بينها مجموعة لا بأس بها من آلات النفخ.

أما أخبار الزامرين ومجالسهم فهي أكثر من أن يلم بها بحث كهذا يتوخى الايجاز والتركيز. ومن ورائها تتكشف لنا حقيقة لا يتطرق إليها الشك، وهي أنه كان لآلات النفخ وأربابها حضور قوي في أوساط ممارسي الموسيقا بالعدوتين. فهذا أبوعلي القالي يعيب على أحد تلاميذه استناده في تحقيق لغوي على ابن مقيم الزامر، وهو من المطربين الملهين في الأندلس في عهد الحكم المستنصر (28). وهذا الحميدي يصف موكب عرس بقرطبة يتوسطه النكوري الزامر، وقد سايره في زمره مغن يغني أبياتا من شعر أحمد بن كليب النحوي الشاعر جرت على الألسنة (29). وهذا القاضي أبو بكر بن العربي المعافري المتوفى بفاس عام 543 هـ يحكم على زامر فتن الناس بثقب أشداقه (30). ثم هذه أبواق الزامرين تعلو صوامع فاس في ليالي رمضان، فتستحث فقهاء المدينة وقضاتها على استصدار فتوى ببناء أبراج خاصة يصعد إليها البواقون بدل اعتلاء صوامع المساجد الجامعة.

فهذه الأخبار، وكثير غيرها، تجمع على أن مجالس الأنس كانت تضم النافخين في المزامير إلى جانب العازفين على العيدان (31)، كما كانت تضم مغنيات يغنين على أنغام العيدان يضربن عليها، أو مزمارا ينفخ فيه زامر، أو صنجا يقوم مقام الزمرة لمصاحبة الراقصة. ويذكر الاستاذ ليفي بروفنسال أن هذه المجالس تحولت فيما بعد إلى مشاهد عامة أصبحت تعرف بأسم زامبرة Zambra، وهي عبارة مشتقة من الزمرة (32).

أما آلات النفخ التي كانت متداولة في المحافل الموسيقية فتدل المصادر على كثرتها وتعدد أنواعها بشكل لا يدع مجالا للشك في سعة استعمالها، ومنها الشبابة والمزمار والناي والبوق (33)، والشقرة والنورة (34)، والقرون(35)، والصفارة والنفير (36).

وقد عنيت هذه المصادر وغيرها بوصف آلات الزمر وطرائق صنعها والنفخ فيها، كما نقلت إلينا مجموعة من النصوص الشعرية التي تشيد

بذكرها وبدورها إلى جانب آلتي العود والرباب. يقول ابن حمديس الصقلي في وصف مجلس أنس:

وقـــد ســـكـــنـــت حــــركـــات الأســـى

قــــيــــان تحـــــرك أوتـــــارهــــا

فــــهـــذي تـــعـــانــق لـــي عـــودهـــا

وتـــلـــك تـــقـــبـــل مــــزمـــارهــــا

ويقول الوزير أبو بكر بن سعيد من أبيات يسترضي بها الشاعر الهجاء المخزومي (توفي عام 546 هـ) ويستدعيه إلى مجلس طرب:

صـــل ثـــم واصـــل حــــفــــيـــا

بـــــكـــــل بــــي وشـــــكــــــر

ولـــــيــــــس إلا حــــديـــــث

كـــمــــا زهـــــا عــــقـــــد در

وشـــــســــادن يـــتــــغـــنــــى

عــــلــــى ربــــاب وزمــــــر

ويقول عبدالملك بن سعيد المرادي الخازن من قصيدة له في وصف ناعورة:

تـــذكـــر طـــورا حـــنـــين نـــاي

وتـــارة مــــن زئـــيـــر ضــــاري (37)

ويقول أبو الحسن بن الجد من قصيدة يمدح بها يوسف بن تاشفين ويعرض بملوك الطوائف:

وكــيــف يــشــعــر مــن فــي كــفــه قــدح

يــحــدو بــهــا مــلــهــيــاه: الــنــاي والــوتــر

غير أن استعمال هذه الآلات ظل منحصرا خارج مجال أجواق الموسيقا الأندلسية التقليدية. ولنا في النصوص الشعرية للنوبات ما يؤكد هذه الحقيقة، فإنها تخلو من أي إشارة إلى استعمال الزمر وآلاته، على حين يتردد أكثر من مرة ذكر العود والرباب والطار.

ولعل مما يبرر غياب المزاميرعن هذه الأجواق أنها لا تنسجم-في رأي ممارسي موسيقا «الآلة»-مع الأجواء الفنية لمجالس السمر، مثلما تنسجم معها الآلات الوترية، وأنها-بحكم طبيعة استعمالها الأحادية-تعتبر أقل ائتلافا

مع طبيعة العزف الجماعي والمشترك الذي يطبع الممارسة التقليدية. وقد حدا هذا بالاستاذ ليفي بروفتسال مرة أخرى إلى الاعتقاد بأن مشاهد الزمر الراقصة التي التزم بها الأندلسيون في العصر الإسلامي شكلت إرثا تقليديا من عهود الأندلس القديمة أكثر مما شكلت مشاهد لحفلات موسيقية من نوع حفلات زرياب [38].

وبعيدا عن الموسيقا الأندلسية وأجوائها كان لآلات النفخ حضور قوي في كثير من المحافل الفنية. ففضلا عن مجالس الأنس التي كانت تحتضن الزامرين من أمثال النكوري وابن مقيم وبشارة الزامر، بالأندلس، وفضلا عن الدور الذي تضطلع به هذه الآلات حتى اليوم في كثير من أصناف الموسيقا الشعبية بالمغرب سجل التاريخ «أن بعض حلقات الذكر التي كانت تقام بغرناطة بمناسبة الاحتفال بالأعياد والمناسبات الدينية كان يصاحبها العزف على بعض المزامير المسماة الشبابة أو اليراعة [39]. أما الأبواق فقد كانت إلى جانب قرع الطبول شعار الملوك في مواطن حروبهم ومظاهر أبهتهم، كما كانت ولا تزال أداة إعلان السحور في ليالي رمضان.

تعريفات

الألة:	مصطلح يطلق على الموسيقا الأندلسية في المغرب.
الغرناطي:	مصطلح يطلق على الموسيقا الأندلسية في الجزائر
المالوف:	مصطلح يطلق على الموسيقا الأندلسية في تونس.
الطبوع:	جمع طبع وهو اصطلاح مغربي يعني (المقام في الموسيقا بالشرق.
الميازين:	مفردها ميزان وهو أقسام النوبة الخمسة.
الموازين:	مفردها ميزان أيضا، ويراد بها أصناف الإيقاعات التي تضبط حركة الصنعات (الألحان) المتعاقبة في ميازين النوبة.
الملحون:	مصطلح يطلق على الزجل في المغرب وهو من (اللحن) في الكلام. بمعنى عدم الإعراب. وليس من (اللحن) في الموسيقا بمعنى الغناء.

المصادر والمراجع

باللغة العربية:

الكتب:

- ابريول محمد: (مدونة) الموسيقا الأندلسية المغربية. نوبة غريبة الحسين. رواية وانشاد الحاج عبد الكريم الرايس. 1405هـ/1985 م.
- ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الاطباء. تحقيق د. نزار رضا. نشر دار مكتبة الحياة. بيروت 1965.
- ابن بسام: الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة.
- ابن جلون ج. ادريس التويمي: التراث العربي المغربي في الموسيقا-مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي-شعر-توشيح-أزجال-براول-دراسة وتنسيق وتصحيح كناش الحايك، 1981.
- ابن الخطيب. لسان الدين: روضة التعريف بالحب الشريف. تحقيق د. محمد الكتاني ج 1، الدار البيضاء.
- ابن خلدون. عبد الرحمن: المقدمة. مطبعة المكتبة التجارية بمصر.
- ابن دحية. عمر: المطرب من أشعار المغرب ط. دار العلم للجميع.
- ابن زيدون: الديوان.
- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات-تحقيق جودت الركاو-دمشق، 1949.
- ابن سعيد: المغرب في حلي المغرب، الجزء الأول.
- ابن سيده: المخصص، الجزء الثالث عشر.
- اخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا.
- الادريسي. إدريس: المنتخبات الموسيقية. المطبعة الوطنية، الرباط.
- الارموي. عبد المؤمن: الرسالة الشرفية. تحقيق ج هاشم الرجب.
- انخل كانثالت بالنثيا: تاريخ الأدب العربي الاسباني. ترجمة د. حسين مؤنس، الطبعة الأولى مصر-1955.
- الأصبهاني. أبو الفرج: الأغاني. المجلدات. 1- 5- 7، د ار الثقافة-بيروت.
- الأفراني. محمد الصغير: المسلك السهل في توشيح ابن سهل، ط، حجرية.
- ابن منصور عبد اللطيف: مجموع أزجال وتواشيح الموسيقا الأندلسية المغربية المعروف بالحايك، 1397 هـ/1977م.
- التادلي. إبراهيم: أغاني السيقا ومغاني الموسيقا، ط حجرية-الخزانة العامة بالرباط، د 109 اختصار تذكرة داود الانطاكي.
- جارجي. سيمون: الموسيقا العربية. سلسلة ماذا أعرف. ترجمة عبد الله نعمان.
- الجراري. د. عباس: موشحات مغربية.
- الجراري. عبد الله: الموسيقا والشباب. مطبعة النجاح، 1396 هـ.

- جمعية هواة الموسيقا الأندلسية بالمغرب: في فن الموسيقا الأندلسية. ط. الدار البيضاء.
- الحايك. محمد بن الحسين: كناش الحايك. طبعة مصورة عن مخطوطة بيد ورثة الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيواق. طنجة. أكتوبر 1981.
- الحجي. د عبد الرحمن: تاريخ الموسيقا الأندلسية.
- الحلو. سليم: الموشحات الأندلسية. نشأتها وتطورها. مكتبة الحياة. بيروت، 1965. كتاب الموسيقا النظرية. مكتبة الحياة. بيروت، 1952.
- الحفني. د. محمود أحمد: علم الآلات الموسيقية.
- الحسن بن أحمد الكاتب: كمال أدب الغناء. تحقيق زكريا يوسف.
- الحسن بن هانىء. أبو نواس: الديوان. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي. مصر. 1953.
- حسن حسني عبد الوهاب: ورقات الحضارة العربية في افريقية التونسية، مكتبة المنار. الجزء الثاني، تونس، 1966
- د. حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقا العربية.
- الخزاعي، أبو الحسن: كتاب الدلالات السمعية.
- الدلائي. محمد بن العربي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار. مخطوط خ. ع. د. 3285.
- الرفاعي. أنور: الانسان العربي والحضارة. دار الفكر.
- الطرطوشي. أبو بكر: كتاب الحوادث والبدع. تحقيق محمد الطالبي. تونس، 1959.
- الكندي: رسالة في اجزاء خبرية في الموسيقا. تحقيق زكريا يوسف.
مؤلفات الكندي الموسيقية. الرسالة الثانية. تحقيق زكريا يوسف.
رسالة من أجزاء خبرية للموسيقا. تحقيق د. محمود أحمد الحفني.
- لايختنثريت. هوجو: الموسيقا والحضارة. ترجمة أحمد حمدي محمود. مصر.
- المتنبي. أبو الطيب أحمد: شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي. الطبعة الثانية، 1938.
- محمد بن الدراج السبتي: الامتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع. دراسة وإعداد محمد بن شقرون، الرباط، 1982.
- المقرى: أزهار الرياض، الجزء الثالث.
نفح الطيب، الأجزاء1 , 3, 5.
الناصري أحمد: زهر الأفنان عن حديقة ابن الونان، الجزء الثاني.
الصادق الرزقي: الأغاني التونسية. طبعة الدار التونسية للنشر، 1967.
صالح الشرقي: أضواء على الموسيقا المغربية.
الصفدي. خليل بن اييك: توشيح التوشيح. تحقيق حبيب مطلق. دار الثقافة، بيروت،1966
الضبي. أحمد: بغية الملتمس: دار الكتاب العربي، 1967.
ضون فرنا ندو بلدرا مامرثينيث: كاش الحايك. محاضرة، طبعة تطوان، 1955.
عبد الكريم الرايس: من وحي الرباب. مجموعة أشعار وأزجال موسيقا الآلة الطبعة الأولى. 03 4 1 هـ/1982. ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية. سلسلة عالم المعرفة. العدد، 65، 1983.
عدنان بن ذريل: الموسيقا في سوريا، طبعة 1969.

العلمي محمد بن الطيب: الأنيق المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب. طبعة حجرية.
عياض القاضي: ترتيب المدارك، الجزء الرابع.
الفارابي: الموسيقي الكبير تحقيق د. غطاس عبد الملك خشبة.
فارمر هانري: تاريخ الموسيقا العربية. ترجمة د. حسين نصار. مكتبة مصر، 1956.
الفاسي. عبد الرحمن: كتاب الاقنوم في مبادىء العلوم. مخطوط الخزانة العامة. رقم 515.
الفشتالي. عبد العزيز: فاهل الصفا. دراسة وتحقيق د. عبد الكريم كريم. طبعة وزارة الأو قاف والشؤون الإسلامية.
القلقشدني: صبح الاعشى، الجزء الثاني.
السيوطي. جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، دار إحياء الكتب العربية.
الشامي. يونس: النوبات الأندلسية المغربية المدونة بالنوطة الموسيقية، الجزء الثاني، نوبة رصد الذيل، 1400.
نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية الجزء الأول نوبة رمل الماية،1402.
الشقندي: فضائل الأندلس.

الدوريات والمجلات:

- ابن جلون. ج ادريس التويمي: مجلة الفنون. وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية. السنة الأولى، العددات السادس والسابع، مايو، يونيو 1974.
- ابن جلون. عبد المجيد: مجلة دعوة الحق. العدد الثاني، ديسمبر 1965.
- جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس: ندوة مكناس . 23 /1979/12. شريط مسجل وثائق الجمعية.
- الحفني. د. محمود أحمد: المحلة الموسيقية العدد الخامس، مايو 1977، مصر
- د. حسين مؤنس. مجلة الجمعية التاريخية المصرية. السنة 1974- 1975.
- الخولي. د سمحة: مجلة عالم الفكر. المجلد السادس. العدد الأول. أبريل-مايو يونيو 1975 الكويت.
- الزبيدي. علي: مجلة المورد العراقية. المجلد الرابع. العدد الرابع. 1395 هـ / 1975 .-الطاهر عبده: المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس من 8- 18 أبريل 1969.
- كامل القدسي: المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس من 8- 18 ابريل، 1969.
- كانومانويل: مجلة الحياة الثقافية. يونيو 1978 تونس.
- الكعاك. عثمان: مجلة المعرفة. العدد الثاني عشر، شباط 1963، سوريا.
- مجلة الأبحاث: المجلد 21 الأعداد 2, 3, 4، ديسمبر 1968
- المنوني. محمد: مجلة البحث العلمي العددان 14 و 15، السنة السادسة، 1969.
- نشرة جمعية البعث الموسيقي: أعمال المهرجان الوطني للموسيقا الأندلسية. فاس 1982.
- الصياد أحمد: مجلة الأساس. الرباط.
- العبادي. د. أحمد مختار: مجلة معهد الدراسات الإسلامية. المجلد الخامس عشر، مدريد.
- فارمر هنري: مجلة المستمع العربي. السنة العاشرة. الاعداد ص 7- 1950 ,17. هيئة الإذاعة

البريطانية.
- الفاسي. محمد: مجلة تطوان. العدد السابع. سنة 1962 العددان الخامس والسادس سنة 1975.
- الفارابي. علال: نشرة الرباب. العدد الأول.1398 هـ / 1978 م، الدار البيضاء.
- شقارة عمد الصمد: جريدة العلم 1976/7/25، ص 8.
- الوزاني. مولاي العربي: التحليل النظري للطبوع المركبة 5/ 12 /1972 سلالم ومقامات الموسيقا الأندلسية. جريدة العلم 25/ 11/ 1966. أسلوب العازفين الحفاظ وغير الحفاظ. من وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس-أيضا: أريدة الميثاق. إصدار رابطة علماء المغرب، العدد 282. السنة الخامسة عشرة، 18/10/ 1978.

باللغة الأجنبية:

الكتب:

- Arcadio de Larrea Palacin: NAWBA Isbahan-Ed. Marroqui 1956.
- Chotin Alexisi:-Tableau de la musique Marocaine. Paris 1939.
- Fascicule I. Nouabat de Ouchchak Prelude et 1 ere phase rythmique. Basit.
- Editions Musicales Francaises. 1 er recueil

(غذاء الأرواح في بلد الانشراح)

- De Cande. Roland: Histoire universelle de Ia musique. T. I
- Dictionnaire de musique. Edition do seuil 1963.
- D‘ Indy. Vincent: Lart de Ia musique. Edition Seghers.
- Lalo. Charles: Esquisse dune esthetique musicle scientifique. 1980.
- Ministere de Linformation: Structure et evolution du Maroc moderne 1972
- Patrocinio. Garcia Barriuse: La musica hispane-musulmana en Marruecos. Madrid 1951.
- Provincal. Levi: Histoire de Lespagne Musulmane. Tlll Paris 1953.
- Reinach: La musique Grecque,Payot 1926
- Riemann: Dictionnaire de Ia musique. Trad. G. Humbert. Paris1931
-Vuillermoz. Emile: Histoire de Ia musique. 3eme edition

المجلات:

- Feline. Pierre: La revue musicale,no195.21 eme Annee.1940,J 40,no 119.B.G.Rabat.
- Migot. Jeorges: Revue Ia Musica. Janvier 1957. no34.
- Tanner. Robert ,La revue musicale. no special248.1961.

الهوامش

هوامش المدخل

(1) عدنان بن ذريل. الموسيقا في سورية، ص 25.
(2) أغاني السيقا ومعاني الموسيقا أو الارتقاء إلى علوم الموسيقا لإبراهيم التادلي، حجرية بالخزانة العامة بالرباط، رقم 109.
(3) محاضرة أحمد البيضاوي. (بمناسبة اليوم العالمي للموسيقا أبريل 1974).
(4) مجلة تطوان، العدد 7، سنة 1962. ص 9
(5) الاغاني-ج 2 ص 354- مطبعة دار الثقافة بيروت
(6) الأغاني-خ 1، ص 231.
(7) الأغاني-خ 1، ص 352.
(8) زرياب: د. م الحفني. المجلة الموسيقية عدد 5. مايو 1977.
(9) أنور الرفاعي. الإنسان العربي والحضارة. دار الفكر ص 379-380.
(10) محلة الأبحاث، م 21، أعداد 2- 3- 4، ديسمبر 1968 ص-114-115.

هوامش الفصل الأول

(1) يذكر د. حسن مؤنس في إحدى مقالاته أن جيش طارق كان يضم عشرة آلاف من البربر وسبعمائة من السودان-انظر المجلد 18 من مجلة الجمعية التاريخية المصرية، سنة 1974- 1975 ص 128
(2) دراسة واعداد الدكتور محمد بن شقريط. الرباط، 1984، صح 143
(3) الأغاني. ج 5، ص (260-261) دار الثقافة-بيروت
(4) مجموعة أزجال وتواشيح الموسيقا الأندلسية المغربية المعروفة بالحايك، ص 398، 1397/ 1977.
(5) تحقيق محمد الطالبي. ص 77- 78، تونس، 1959
(6) هم الارقاء المجلوبون إلى الأندلس من الشعوب السلافية وإيطاليا وشمال إسبانيا. رباهم
(7) العرب تربية عسكرية إسلامية، ودربوهم على أعمال القصور. وقد تزايد عددهم حتى بلغ في عهد عبد الرحمن الناصر عشرة آلاف من الرجال والنساء وقد عرفوا في الأندلس باسم الفتيان.

هوامش الفصل الثاني

(1) كامل القدسي. تطوير الموسيقا العربية، بحث قدمه إلى المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس، سنة 1969، كتاب المؤتمر، ص 45.
(2) تاريخ الموسيقا الأندلسية. دكتور عبد الرحمن علي الحجي. ص 9
(3) كامل القدسي المصدر السابق نفسه، ص 45

(4) المرجع نفسه،ص 45.
(5) عبد الله الجراري. الموسيقا والشباب، ص 31، مطبعة النجاح، 1396/ 1979
(6) نشرة وزارة الأنباء نوفمبر 1972، ص 344-392 Structures et evolution du Maroc Moderne
(7) عبد الصمد شقارة وحديث أجرته معه جريدة العلم، 1976/7/25، ص 8
(8) الطاهر عبده-المؤتمر الثاني للموسيقا العربية-المغرب، 8- 18 أبريل 1969، ص 111.
(9) أحمد الصياد. مجلة الأساس، العدد 6، ديسمبر 1977، ص28,.
(10) المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس. ص 112/ بتصرف
(11) عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل الى تاريخ الموسيقا المغربية ص 96.
(12) عبد الله الجراري الموسيقا والشباب، ص 38-40.
(13) أكتوبر 1977
(14) ندوة مكناس 23/ 12/19771، من وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية لمدينة مكناس.
(15) مجلة دعوة الحق عدد 2، ديسمبر 1965، ص 28.
(16) جمعية بعث الموسيقا الأندلسية نشرة خاصة بالمهرجان الوطني للموسيقى الأندلسية، فاس، سنة 1982،ص 47
(17) في تحقيقه لكناش الحايك، ص 255
(18) الموسيقا في سوريه، ص 141
(19) الموسيقا في سورية: ص 141- 144.
(20) Basit Prelude etlere phase rythmique (Fascicule I Noubat de Ouchchak)تحقيق الحايك لا بن جلون، ص255.
(21) دار الطباعة المغربية، تطوان، 1956
(22) النوبات الأندلسية المغربية المدونة بالنوطة الموسيقية، الجزء الثاني، 1400 هـ.
(23) نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الحزء الأول، 1404 هـ.
(24) روايه وانشاد الحاج عبد الكريم الرايس، ط أولى، 1405/ 1985
(25) ندوة مكناس 25/12/1977، وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس.
(26). Editions musicales Grancaises ler receuil

هوامش الفصل الثالث

(1) ندوة مكناس، 23 ديسمر 1977
(2) تاريخ الأدب العربي الاسباني، ترجمة دكتور حسين مؤنس. ط 1 مصر، 1955، ص 166
(3) موشحات مغربية، ص 94.
(4)المغرب، ج 1، ص 257.
(5) مجلة المعرفة، العدد 12، ضباط 1963.
(6) الأغاني التونسية، طبعة الدار التونسية للنشر، 1967، ص 42.
(7) أحمد بن القاسم الخزرجي. تحقيق د. نزار رضا-نشر دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965،

ص630.
(8) موشحات مغربية، ص 99- 100
(9) البير حبيب مطلق. دار الثقافة، بيروت، 1966.
(10) الوصلة: الفقرة الغنائية التي تأتي بعد غناء الموشحة مباشرة.
(11) أبو الفرج الأصبهاني وكتابه الأغاني-دراسة تحليل بقلم محمد عبد الجواد الأصمعي. طبعة دار المعارف-تعليق من صفحة 257, 1951،
(12) سليم لحلو. الموشحات الأندلسية. نشأتها وتطورها، صفحة 86.
(13) سليم لحلو، المرجع نفسه.
(14) محاضرة أحمد البيضاوي. ابريل 1974.
(15) موشحات أندلسية، ص 33 ا-34 ا.
(16) موشحات أندلسية، ص 134.

هوامش الفصل الرابع

(1) محمد الفاسي، مجلة تطوان، عدد 7, 1962، ص 7.
(2) المرجع نفسه ص 15.
(3) المرجع نفسه، ص 11.
(4) المرجع السابق نفسه.
(5) المرجع نفسه. ص 18.

هوامش الفصل الخامس

(1) تحدثت عن النوبة من الوجهة التاريجة في «مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية» في الفصل الخاص بالموسيقا في عهد الدولة العلوية
(2) الاغاني. مجلد 7، ص 185- دار الثقافة-بيروت.
(3) الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة القسم الرابع. ص 106- 107
(4) جدوة المقتبس القاهرة، 1966، ص 264
(5)توفي زرياب سنة 243 هـ/857 م
(6)ترتيب المدارك ج 4، ص 122- 141.
(7)انظر الأغاني.
(8)المقري. ج 5، ص 121، أزهار الرياض، ج 3.
(9)المصدر نفسه، في ترجمته لمحمد بن عبد الواحد أبي البركات المولود عام 357 هـ. ص 68. وانظر أيضا بغية الملتمس لأحمد الضبي. دار الكتاب العربي-1964، ص 107- المطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية، ط دار العلم للجميع لبنان، ص 63
(10) ورقات الحضارة العربية في افريقية التونسية. حسن حسين عبد الوهاب. مكتبة المنار، تونس 1966، ج 2، ص 233.
(11) هنري فارمر. تاريخ الموسيقا العربية، ص 181 و 233, 235
(12) أغاني السيقا.

(13) محاضرة ألقاها بتطوان عام 1955 تحت عنوان كناش الحايك.
(14) مجلة عالم الفكر، المجلد 6 0 العددا، أبريل مايو/ يوليو 1975، ص 20، الكويت
(15) مجلة المستمع العربي. ص 10، عدد 17 , 1957، ص 13.
(16) تاريخ الموسيقا العربية ص: 234.
(17) المطبعة الوطنية-الرباط.

هوامش الفصل السادس

(1) استغرق الحديث عن الطبوع غالب البابين الأول والثاني بالإضافة إلى سائر أساس الكتاب الممتدة من الرابع وحتى الرابع عشر.
(2) مر مقدمة الكتاب، ص 3- 6
(3) فاس، أبريل 1969
(4) الكلمة مركبة من لفظين سي ومعناها ثلاثة، وكاه ومعناه الدرجة. وتعني الكلمة بشطريهاالدرجة الثالثة في السلم العربي الأساسي وهو سلم الراست، كما تعني مقاما شرقيا معينا،
(5) عمد أبن الخطيب فصلا خاصا تحت هذا العنوان في كتابه «روضة التعريف بالحب الشريف»، تحقيق د. الكتاني. البيضاء ج 1، ص 387- 390.
(6) الموسيقا والحضارة لهوجولا يختنتريت، ص 106 ترجمة أحمد حمدي محمود.
(7) تاريخ الموسيقا العالمية، ج 1.
(8) من مقدمة الحايك
(9) زهر الفنان من حديقة ابن الونان، ج 2، ص372.
(10) يراد بالآليين ممارسو الموسيقا الأندلسية، وبالمسمعين المنشدون والزوايا.
(11) تثير الارقام من 1 إلى 11 إلى ترتيب النوبات في الاستعمال الحالي
(12) مجموعة أزجال وتواشيح الموسيقا الأندلسية المعروفة بالحايك، 1397 هـ 1977 م.
(13) طبع أوائل الثمانينات.
(14) مجلة الفنون، ص 1، ع 6 و 7. مايو-يونيو 1974.
(15) العلم، الطبعة الاولى 1403- 1982، مطبعة النجاح-الجديدة البيضاء.
(16) العلم 25/11/1966
(17) الموسيقا العربية-سيمون جارحي. سلسلة ماذا أعرف. ترجمة عبد الله نعمان، ص 58.
(18) Ch.Lalo.Esquisse d'une esthetique musicale scientifique 1908.H.Riemann.Dictionnaire de la musique. Trad.G.Hambert Paris, 1931
(19) R. Tanner la Musique Antique Greque la Revue Musicale N Special 248. 1961
(20) La musique Greque Payot, 1926.
(21) يعقب روبير طانيرعلى تدوير ريناخ بأنه محل شك، ص 57.
(22) صالح الشرقي. أضواء على الموسيقا المغربية، ص 85- 88.
(23) المؤتمر الثاني للموسيقا العربية فاس أبريل 1969. صح 125
(24) التحليل النظري للطبوع المركبة. نشرة مؤرخة في 5/12/1972. من وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس.

(25) يحتاج التدليل على ما ذكره الوزاني إلى تحليل الطبوع المذكورة لمعرفة عقودها وأجناسها ومواقع ارتكازها، وما يعترض ألحانها من علامات تحويل خافضة أو رافعة. ولعلنا نستطيع الوقوف على بعض أوجه ذلك التراكب من خلال التحليل التالي.
- بالشبة لطبع الزوركند يكمن وجه المزج في ترنح الدرجة الثالثة من السلم (فا) بين الارتفاع الذي يقرب اللحن من طبع الحجاز الكبير، والانخفاض الذي يعيده إلى طبع الاصبهان.
- بالنسبة لعراق العرب يكمن وجه المزج في كونه يلتقي مع الصيكة و ارتكازهما على درجات القرار (مي)، والسادسة (ضو)، وجواب القرار (مي)، ويلتقي مع الاستهلال في ارتكازهما معا على نغمتي «صول» و«ضو».
- بالنسبة للصيكة وغريبة الحسين يبدو المزج في ارتكازهما معا على نغمتي «مي» و «ضو».
- بالنسبة للغريبة المحررة يكمن وجه المزج بينهما وبين رمل الماية في ارتكازهما معا على الدرجة الخامسة (لا)، ثم بينها وبين غريبة الحسين في أرتكازهما على نغمتي «مي» و «ضو»
- بالنسبة للحجاز المشرقي يكمن وجه المزج في التقائه مع الحجار الكبير عند القرار والرابعة، ومع المشرق في القرار والخامسة.
- بالنسبة لطبع العشاق يكمن وجه المزج في أنه يلتقي مع الحجاز في أرتكازهما على «صول» و«رى»، ويلتقي مع الذيل في إرتكازهما على «صول».
(26) سلالم ومقامات الموسيقا الأندلسية. نشرة مؤرخة في 25/ 11/ 1966. من وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس.
(27) جريدة الميثاق. إصدار رابطة علماء المغرب. العدد 282 0 السنة 15, 18/ 10/1978، ص 5
(28) نشرة الرباب. إصدار جمعية هواة الموسيقا الأندلسية، العدد1. السنة 1398هـ 1978 م، ص 13.

هوامش الفصل السابع

(1) نوبة اصبهان أركاديو دي لاريا. المقدمة.
(2) ولد عام 1290 هـ بفاس، وتوفي بالرباط عام 1952.
(3) مجلة تطوان، العدد السابع، ص 14، سنة 1972
(4) المرجع نفسه بتصرف، ص 14.
(5) أغاني السيقا، ص 84.
(6) المرجع نفسه، ص 84.
(7) الموسيقا المغربية المسماة أندلسية، مجلة تطوان، العدد 7, 1962، ص 15.
* انظر مدونة التوشية الأولى لنوبة غريبة الحسية.
** انظر مدونة توشية قدام رمل الماية.
(8) المرجع نفسه.
(9) يرفع الاستاذ محمد الفاسي عدد التواشي الداخلية إلى 52 توشية، *انظر مدونة صنعة لا تسألن النسيم من قدام رصد الذيل.
(10) الباب الثالث.
(11) يعني مصطلح الدرج في تونس قطعة من نوع التوشيح يضبطها ميزان من النوع الثلاثي

ويعني في الجزائر سلسلة من الموشحات يتراوح عددها بين 3 و6 يضبطها ميزان إيقاعي من النوع الثلاثي. (نقلا عن قاموس الموسيقا العربية للدكتور حسين علي محفوظ، ص: 175).

(12) مجلة المستمع العربي. السنة العاشرة. عدد 17 , 1950، هيئة الاذاعة البريطانية، ص 13

(13) Dictionnaire de Musique .منشورات لوسوي. 1963ص، 232.

(14) المرجع نفسه، ص 232.

(15) المرجع نفسه، ص 221.

(16) يذكر أنخل كونثالث بالنسيا في كتابه «تاريخ الأدب العربي الاسباني» أن لفظ «نوبة» يقابل لفظ «روندو». تعريب د. حسين مؤنس، ص 617.

(17) المستمع العربي، السنة العاشرة، العدد 17 , 1950، ص 13.

(18) نستعمل كلمة البيت هنا في مفهومها العروضي الخليلي، وليس بمعناها المستعمل في المرشحات. ومن هنا فإن اطلاقها على أجزاء التوشيح إنما هو من قبيل التجاوز.

(19) كناش الحايك، ص 10.

(20) تخضع لنظام الصنعة الخماسية الصنعات التي تشاكالها.

(21) تسمى الاعادة الآلية «الجواب».

(22) دار الطراز، ص 37.

(23) نفسه، ص 38.

(24) اعتبر الحايك نوبة الحجاز المشرقي وحيدة الطبع. غير أن المؤتمر الثاني للموسيقا بفاس كشف عن وجود طبع مغاير لطبع النوبة. أطلق عليه اسم طبع المشرقي. ومثال صنعاته: «قمر تكامل في نهاية سعده» في تصدرة الدرج.

(25) يبلغ عدد صنعات هذه النوبة زهاء التسعين، ويقوم أغلبها (ما يفرق السبعين) على طبعي الغريبة المحررة والصيكة.

(26) عن محمد المختار العلمي ومحمد السفياني. ندوة شفشاون شتنبر، 1985.

(27) مناهل الصفا. دراسة وتحقيق د. عبدالكريم كريم. ط وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، ص 237،

(28) مناهل الصفا، ص 237

(29) اعتبر البعض إنشاد هذا الطبع ضائعا. وكناش الحايك بالفعل خال من ذكره. غير أنه جاء في كناش الجامعي الذي نشره الحاج عبدالكريم الرايس باسم «من وحي الرباب»

(30) وهر إنشاد نادر.

(31) لا يستعمل من هذا الإنشاد سوى بيت واحد في مجموع الجامعي.

(32) يعتبر هذا الإنشاد في عداد المفقود.

(33) في تحقيق ابن جلون للحايك: وأنا لغربتي فلا زلت لنا مرشدا.

(34) يعتبر هذا الإنشاد نادرا.

(35) مولاي العربي الوزاني. في مقالة له تحت عنوان: «أسلوب العازفين الحفاظ وغير الحفاظ»، وثائق جمعية هواة الموسيقا الأندلسية المغربية بمكناس.

(36) المرجع نفسه. * الطرار: العازف على آلة «الطر» الإيقاعية.

هوامش الفصل الثامن

(1) دليل مؤرخ المغرب الأقصى، ج. 2، ص 452

(2) مجموع الحاج ادريس بن جلون، ص 88

(3) الرقم الأول من القدام عند أبن جلون، والرقم الثاني منه عند ابن منصور.

(4) مقدمة الكتاب ص 5

(5) عبد السلام بن سودة-دليل مؤرخ المغرب الأقصى. ج 2. ص 452

(6) الموسيقا المسماة أندلسية مجلة تطوان العدد 7، ص 25

(7) اعتمدنا في ذلك على النسخ التالية. نسخة الرقيواق الطنجي، ونسخة الأستاذ عبد اللطيف ابن منصور، ونسخة الحاج ادريس بن جلون، ونسخة الحاج عبدالكريم الرايس بالإضافة إلى رواية التازي لبزور.

(8) صفحة 67.

(9) محمد المنوني، مجلة البحث العلمي العددان 14 و15، السنة السادسة، 1960، ص 185

(10) محمد الصغير الافراني. المسلك السهل في توشيح ابن سهلى، الملزمة السادسة، ص 4

(11) يستثنى من ذلك برولتان تنشدان في بطايحي رصد الذيل، وهما برولة-«يالوالع بالحب إذاصغيت ليا» وبرولة «الهوى تملكني وأنا صغير في ذاتي»

(12) د. ضون فرناندو بلدراما مرثينت. محاضرة حول كناش الحايك، ص 42-43.

(13) يفهم ذلك من رسالة وجهها المحقق سنة 1959 إلى رئيس جمعية هواة الموسيقا الأندلسية.

(14) مقدمة المحقق، ص 8 انظر أيضا الصفحات 396- 445.

(15) المرجع نفسه، ص 403

(16) يراد بالدخول في الصنعة السباعية بيتاها الأولان.

(17) مقدمة المجموع، ص 12.

(18) المرجع نفسه، ص 13.

(19) المرجع نفسه، ص 13

(20) القفل مقطع يتردد ست مرات في الموشح التام وخمس مرات في الموشح الأقرع. ويتركب من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء. وتتشابه أقفال الموشح من حيث القافية والوزن وعدد الأجزاء.

(21) البيت مقطع يتردد في الموشح بنوعيه خمس مرات وتتراوح أجزاؤه-إلا نادرا-بين الثلاثة والخمسة، وهي تأتي مفردة أو مركبة وتتشابه أبيات الموشح من حيث الوزن وعدد الأجزاء، غير أنها تختلف في بعضها من حيث القافية

(22)يخرج عن هذا النظام توشيح «ياغزالا بالحمى ما أجملك»، من قدام غريبة الحسين الذي جاء على قافية واحدة لا تتغير.

(23) الديوان، ص 6

(24) الديوان، الجزء الثالث ج 3، ص 455

(25) التراث العربي المغربي في الموسيقا، ص 9.

(26) المرجع نفسه.

(27) يبلغ مجموع صنعات هذه النوبة أربعا وتسعين وأغلب التي تتحدث عن العشي واقع بميازين البسيط والقائم ونصف والبطايحي.

(28) تحتضن هذه النوبة زهاء مائة صنعة من لينها بضع وستون صنعة تتحدث عن الصباح.
(29) في الديوان: ياليل طل لا أشتهي الا بوصل قصرك

هوامش الفصل التاسع

(1) أبن خلدون، المقدمة، الباب السادس. الفصل الثالث عشر. مطبعة المكتبة التجارية بمصر.
(2) فانسان داندي L,art de la musique. Guy Bernard. Edition Seghers.P. 253
(3) فانسان داندي المرجع نفسه، ص 399.
(4) ابن سيدة المخصص. ج 13. باب الملاهي والغناء.
(5) الكندي. رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقا. تحقيق زكريا يوسف.
(6) الفارابي. الموسيقي الكبير. شرح د. غطاس عبد الملك خشبة، ص 436.
(7) الحسن بن أحمد الكاتب. كمال أدب الغناء. تحقيق زكريا يوسف. مجلة المورد العراقية، مجلد 2، العدد 2، 973 1، ص 136.
(8) الارموي الرسالة الشرفية. تحقيق هاشم الرجب، ص 198.
(9) التادلي: أغاني السيقا.
(10)La revue musicale.No. 195.21 annee. 1940,pp 36.42 bib. generale JNo.199.
(11) جورج ميكو .Georges Migot .Revue La Musica. Janvier1957,No34,P.25
(12) فويليرموز .ايميل.Histoire de La musique, 3 eme edition,p.101
(13) كان الفلاسفة قديما يعتقدون أن الإيقاع قادر على تغيير طبيعة الألحان وتجديدها. و من هؤلاء إخوان الصفا الذين كانوا يرون «أن الخروج من لحن إلى لحن و الانتقال منه ليس له طريق إلا على أحد الوجهين: إما أن يقطع ويسكت ويصلح الدساتين و الاوتار بالخرق و الارخاء، ويبتديء ويستأنف لحنا آخر، و إما أن يترك الامر بحاله و يخرج من ذلك اللحن إلى لحن قريب منه مشاكل له ، و هو أن ينتقل من الثقيل إلى خفيفة، أو من الخفيف إلى ثقيلة ، أو إلى ما قرب منه ». وكانوا يرون أيضا أن أجناس الإيقاع العربية كفيلة بأن توظف في التعبير عن مختلف المعاني، مثلها كمثل الالحان ، ولذلك فهم ينصحون الملحن بأن يكسو الاشعار ما يشاكلها من الايقاعات (رسائل اخوان الصفا - فصل في الانتقال من طبقات الألحان -).
(14) ابراهيم التادلي . اختصار تذكرة داود الانطاكي.
(15) يقابل إخوان الصفا النقرات الموسيقية بالمفاعيل العروضية والكلمات المنطقية، فيذكرون أن أصل الإيقاعات حركات وسكون، وأن المفاعيل مركبة من الأسباب والفواصل، واصل هذه الحروف متحركات وسواكن، وأن الكلمات أسماء وأفعال وأدوات، وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن، ثم يبينون أن على من يريد النظر في هذا العلم أن يرتاض في علم النحو والعروض، انظر رسائل اخوان الصفا، فصل في أصول الألحان وقوانينها.
(16) مخطوط بالخزانة العامة. رقم 15 ك ص 146- 149، وآخر بالخزانة الصبيحية بسلا، رقم
(17) الاقنوم، ص 146.
(18) كتاب السيقا في مغاني الموسيقا. الخزانة العامة، رقم 109، الباب الأول في حقيقة علم السماع.
(19) جاء في كتاب فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار«لمحمد بن العربي الدلائي

الرباطي» المتوفي عام 1285 هـ أن الإيقاع هو ثالث عناصر الغناء بعد الكلمات واللحن وأنه هو «الوزن المفرغ ذلك الترنم في قالبه»، مخطوط الخزانة العامة، رقم: د 3285.

(20) كتاب السيقا. الباب السابع. فصل في حد الموسيقا، ص 69.

(21) شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب العراق، 1980.

(22) المرجع نفسه، ص 192- 193.

(23) ضمير الغائب يعود على أبي نصر الفارابي في كتابه «الموسيقا الكبيرة».

(24) الرسالة الشرفية، ص 193- 194.

(25) المرجع نفسه، ص 193.

(26) المرجع نفسه، ص 193

(27) أغاني السيقا، الخاتمة. ص 91- 98. والعبإرة بين هلالين من زيادة التادلي للشرح.

(28) جلال الدين السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتصحيح جماعة، الجزء الثاني، الطبعة الثانية. دار إحياء الكتب العربية، ص 470.

(29) د. علي الزبيدي. الخليل الموسيقار. مجلة المورد المجلد الرابع، العدد الرابع، 1395 هـ/1975 م.

(30) كتاب المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس، 1969، ص 125.

(31) مؤلفات الكندي الموسيقية. الرسالة الثانية. جمع وتحقيق زكريا يوسف، ص 80.

(32) المرجع نفسه.

(33) المرجع نفسه

(34) أغاني السيقا. فصل في حد الموسيقا.

(35) مؤلفات الكندي. الرسالة الثانية، ص 30.

(36) المرجع نفسه.

(37) أغاني السيقا. الباب السابع، فصل في حد الموسيقا.

(38) المرجع السابق، ص 81.

(39) المرجع نفسه، ص82

(40) المرجع نفسه، الباب الأول.

(41) المرجع السابق نفسه.

* ترمز هذه العلامة للمصطلح الذي انقطع استعماله بين الأجواق.

(42) ابراهيم التادلي، أغاني السقا، الباب الثاني.

(43) كناش الحايك، تحقيق الحاج ادريس بن جلون، ص 41.

(44) المرجع نفسه.

(45) وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية: أبريل 1969 , 127- 129

(46) كناش الحايك، ص 40.

(47) كتاب أكاني السيقا. فصل في حد الموسيقا.

(48) كتاب المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس-أبريل 1969، ص 128

(49) شخص الوزاني ميزاني البسيط والقائم ونصف دون غيرهما على الطار على النحو التالي، (المرجع نفسه، ص 127-128)

البسيط: نقرتان دفا (جنب الطار)، نقرتان زنجا (تحريك الصنوج)، نقرة ندفا (وسط الطار)

فاصلة القائم ونصف: مرة ندفا، نقرتان زنجا، نقرة دفا، نقرتان زنجا. فاصلة.
(50) انظر الفصل الثالث من الباب الثاني
(51) سجل هذه الملاحظة بيير فيلين أحد أعضاء المؤتمر الأول للموسيقا المغربية بفاس، مايو 1939. المجلة الموسيقية. رقم 195- السنة الواحدة والعشرون-1945. ص 36- 42، الخزانة العامة 119.
(52) المرجع نفسه.
(53) دار الطباعة المغربية-تطوان 1956.
(54) مدريد 1951. ص 113 وما بعدها.
(55) طبعة باريس. 1939 ص 125
(56) الخزانة إلعامة المرجع ا أسسابق.
(57) أسماه المؤتمر: البسيط. القسم الفني من كتاب المؤتمر. الباب الثاني. اللجان الفنية، ص 189م. مطبوعات المجمع العربي للموسيقا. بغداد 1980.
(58) أسماه المؤتمر: القنطرة، المرجع نفسه، ص 190 م
(59) أسماه المؤتمر: المخلص. المرجع نفسه، ص 190 م
(60) المرجع نفسه.
(61) المرجع نفسه، ص 191 م
(62) المرجع نفسه، ص 191 م
(63) أسماه المؤتمر: الانصراف، المرجع نفسه، ص 192 م
(64) عملت على تعيين مواقع القوة والضعف في الموازين لاستخدام المصطلحات الشرقية
(65) اقتصر المؤتمر على تدوين ميزان الدرج في حركته الموسعة، وقد تجنب تدوين صورته السريعة المعروفة ب «الدرج الطيا» لندرتها في الموسيقا الأندلسية، ولأنها من خصوصيات الميازين الحضرية وأذكار الزوايا.
(66) تعمد بعض الأجواق إلى تخفيف الدمة الأخيرة وذلك بتحويلها إلى تكة
(67) تسمى هذه الحركة القنطرة الأولى.
(68) تسمى هذه الحركة القنطرة الثانية. وحركتها تساوي نصف زمان الموسع تقريبا، غير أن المصرف يبقى أسرع منها.
«المازورات»: مقولات الإيقاع.

هوامش الفصل العاشر

(1) كان الجوق الأندلسي الذي مثل المغرب في مؤتمر القاهرة عام 1932 يتكون من ثمانية اعضاء هم: محمد شويكة منشد الجوق، وعمر الجعايدي على الرباب، ومبركو والحاج عثمان التاري، ومحمد دادي على العود، والفقيه المطيري، ومحمد بن قدور بن غبريط على الكمان، وعبدالسلام بن يوسف على الطر.
(2) انظر في الفصل الثاني من كتاب «مظاهر تطوير الموسيقا الأندلسية».
(3) نفح الطيب، ج 3، ص 97
(4) المسلك السهل على شرح توشيح ابن سهل. طبعة حجرية الملزمة السادسة، ص 2- 7

(5) انظر«رسالة في أجزاء خبرية للموسيقا» للكندي تحقيق د. محمود أحمد الحفني.
(6) استعمل الكندي الأبجدية للتدليل على النغمات الموسيقية
(7) الأنيس المطرب. الطبعة الحجرية. ص 178.
(8) ص 176 , 9
(9) الأنيس المطرب، ص 176.
(10) نوبة أصبهان. ص 36 من المقدمة.
(11) المرجع نفسه.

(12)Tableau de la musique Marocainne.1939.Paris.PP 145-139.

(13) أغاني السيقا، ص 74.
(14) ألكسيس شوطان. المرجع السابق، ص 140.
(15) مانويل كانو-مجلة الحياة الثقافية. تونس، العدد الخاص بالموسيقا. جوان 1978، ص132-137.
(16) كتاب الموسيقا الكبير، ص 800-801.
(17) علم الآلات الموسيقية، ص 219.
(18) يستعمل الرباب في الموسيقا ألامازيغية بمنطقة سوس.
(19) يلاحظ أن السنطير كان يطلق على القانون ذاته.
(20) صالح الشرقي-أضواء على الموسيقا الغربية.
(21) ذكر القاضي عياض في البغية، ص 114، أنه مربع بوجهين، وذكر القلقشندي في صبح الاعشى،: 2 ص 152 أنه قد يكون بصنوج وقد يكون بغير صنوج.
(22) أبو الحسن الخزاعي، كتاب الدلالات السبعية، ص 774.
(23) اختصار تذكرة داود الأنطاكي.

(24)Tableau de la musiqe Marocaine. A Chotiri,1939. paris p.142.

(25) نفح الطيب. الجزء الأول. ص 38 و 302.
(26) مجلة تطوان. السنة الثانية، العدد 5 و 6, 1975.
(27) أغاني السيقا عند الخاتمة.
(28) جذوة لمفيس للحميدي. تحقيق محمد بن تاويت الطنجي. ط.ا، القاهرة 1952، ص 374.
(29) المرجع نفسه، ص 398.
(30) المقرى. أزهار الرياض، ج 3، ص 88.
(31) ليفي بررفنسال Histoire de I'Espagne Musulmane.T. III Paris,1953,P. 448.
(32) المرجع نفسه، صح451.
(33) المقدمة، ص 423.
(34) الشقندي-فضائل الأندلس، ص 52.
(35) المقدمة، ص 658.
(36) ابن الدراج-الامتاع والانتفاع.
(37) الضبي-بغية الملتمس، دار الكتاب العربي، 1967، ص 380.

(38)Histoire de I'Espagne Musulmane,P. 451.

(39) أحمد مختار العبادي-الأعياد في مملكة غرناطة-مجلة الدراسات الإسلامية-مدريد. المجلد 15, 1970، ص 147.

المؤلف في سطور:

عبد العزيز بن عبد الجليل

* ولد في مدينة فاس عام 1931.

* عمل مدرساَ للغة العربي فمديرا لإحدى المدارس الثانوية وهو الآن مدير المعهد الوطني للموسيقا.

* شارك في عدد من الندوات والمؤتمرات العربية والدولية.

* نشر عددا من الدراسات والبحوث، ومن أهم الكتب التي نشرها:

* التربية الموسيقية لمعلمي المدارس الابتدائية، الدار البيضاء،1966

* مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية-سلسلة عالم المعرفة-عام 1983



التنبؤ الوراثي

تأليف: د. زولت هارسيناي

: ريتشارد هتون

ترجمة: د. مصطفى ابراهيم

مراجعة: د. مختار الظواهري